في البـــدء

سؤال المصطلح

وبعد

فلعل قضية المصطلح من أشد القضايا إلحاحا على العقل العربي في مختلف العلوم التي تشكل ميدان نشاطه وحركته واحتكاكه بالأمم المجاورة . . وهي قضية لا يخلو حقل معرفي منها غير انها تبدو في مجال العلوم الانسانية اكثر إلحاحا ولذلك كانت موضوعا للعديد من الندوات والمؤتمرات التى لا تنفض إلا على وعد بضرورة واستمرار طرحها ودراستها وذلك لما تتفتّق عنه هذه الندوات والمؤتمرات من مزيد من الحاجة الى البحث والتنقيب في الاشكالات التي تطرحها قضية المصطلح .

ولما كانت المصطلحات هي مفاتيح العلوم فإنها بذلك اكتسبت بعدا معرفيا كبيرا إذ تتمثل فيها خلاصة ماتنتهي اليه العلوم وتستحيل بذلك إلى جسرٍ للتواصل وانتقال المعرفة من باحث الى باحثٍ ومن باحث إلى قاريء قد يكون من ذوي الاختصاص أو من سواهم ، ولذلك ارتبط سؤال المصطلح بسؤال التواصل الثقافي الذي أصبح سؤالا ملحا في الوطن العربي المتسع الذي تتوزّع فيه عمليات انتاج المعرفة مراكز متعددة لا يربط بينها رابط ولا تجمع بين اطرافها هيئة .

وحينما يرتبط المصطلح بقضية تعريب العلوم فإنه بذلك يطرح مستوى ايديولوجيا للسؤال المعرفي السابق فتعريب العلوم مسألة تتصل بالهوية وتتصل كذلك بالموقع الذي يحتله العرب والعربية بين الأمم ، فخلف تعريب العلوم

إرادة أن يصبح العلم عربيا وأن يصبح العرب أمةً عالمة . . وعندها تنهض قضية المصطلح لا باعتبارها اختزالا للمعرفة فحسب ولا باعتبارها جسرًا يربط بين العواصم الثقافية العربية والمثقفين العرب وإنما باعتبارها نقطة احتكاك للحضارات وحواراً للأمم المختلفة . . وعندها تنهض قضايا الترجمة والنقل والتعريب وما إليها من مسائل تقف على المشاغل الثقافية العربية المعاصرة . .

من هنا جاء اهتمامنا بقضية المصطلح وهو اهتمام تمخَّضت عنه توصية الندوة الأولى حول (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) التي عقدت في نادي جدة الأدبي الثقافي قبل عدة سنوات ويومها أوصى المنتدون بأن تكون الندوة الثانية حول المصطلح والنادي لا يزال يهيىء لمثل هذه الندوة . . وكذلك تمخّض عن اهتمامنا بالمصطلح عدد من المحاضرات التي ألقيت من على منبر النادي في مواسم مختلفة وتضمنتها الأجزاء المتعدّدة التي توثق لمحاضرات النادي . .

وفي هذا الاطار جاء تخصيص هذا العدد من علامات لتدور أبحاثه المختلفة وندوته حول قضية المصطلح وقد أفضل أصدقاء من مختلف أرجاء العالم العربي بمعالجة هذا الموضوع مما يؤكد انه لا يزال شغل الباحثين في أرجاء عدة من عالمنا العربي . .

وإننا إذ نطرح بين أيدي قرائنا الكرام هذا العدد فإننا نترك الباب مفتوحا لمواصلة طرح قضية المصطلح أو مناقشة الأبحاث التي جاءت في هذا العدد مطمئنين الى ان القضية لاتزال بحاجة إلى البحث والتناول والمراجعة سائلين الله العون والسداد .

التحرير

ندوة علامات

المشكل غير المشكل :
قضية المصطلح العلمي

ورقة عمل مقدمة من : حمزة قبلان المزيني

حوار

عبدالله الغذامي
حسين عطية طمان
معجب سعيد الزهراني
منير أحمد التريكي

● أدار الندوة : سعيد مصلح السريحي

الرياض ٢٩ ذو القعدة ١٤١٣هـ
٢٠ مايو ١٩٩٣م

كلمة مدير الندوة

باسم النادى الأدبى الثقافى فى جدة وباسم أعضاء هيئة تحرير «علامات» أتقدم بجزيل شكرى وتقديرى للدكتور حمزة قبلان المزينى الأستاذ المشارك ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض على تفضله بإعداد ورقة العمل هذه التى تدور حول إشكالية المصطلح .

كذلك أود أن أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل الذين سوف يتولون مناقشة هذه الورقة ، الدكتور عبدالله الغذامى الأستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود والدكتور حسن عطية طهان الأستاذ المشارك بمعهد اللغات والترجمة بجامعة الملك سعود والدكتور معجب سعيد الزهرانى الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك سعود والدكتور منير أحمد التريكى الأستاذ المساعد بمعهد اللغات والترجمة بجامعة الملك سعود .

وأرجو أن تأذنوا لى فى البدء أن أشير إلى أننى حينما كنت قادماً من جدة الى الرياض صباح هذا اليوم أخذت أقلب وأنا فى الطائرة مجلة (أهلاً وسهلاً) وهى كما تعلمون مجلة تصدرها الخطوط السعودية ولا تخرج فى أهدافها ومضامينها عن أى مجلة تصدرها شركة طيران بحيث لا يتوخى القارىء ، فيها شيئاً غير بعض الاستطلاعات المصورة للمواضع السياحية أو أسعار بعض معروضات السوق الحرة ومواعيد الطيران وبعض الأقاصيص والقصائد التى يتسلى بها المسافر ويزجى بها وقت الرحلة . . غير أنى وأنا أقلب هذا العدد الصادر فى مطلع ذى الحجة وإن يكن قد طرح للقراء قبيل بدء الشهر . . فوجئت بمقال عن « المصطلح العلمى واللغة العربية » ولمثل نشر هذا الموضوع فى مثل هذه المجلة

دلالته بحيث يمكن لنا أن نزعم أننا أمام موضوع تجاوز أن يكون هماً خاصاً من هموم المعنيين بهذا الحقل من الدراسات وتجاوز أن يكون كذلك موضوعاً خاصاً تعنى به كتب ومجلات خاصة ، يمكن لنا أن نزعم عندئذ أننا أمام موضوع ثقافى عام يشكل أحد هواجس ثقافتنا المعاصرة وهواجس المنتمين إلى هذه الثقافة حتى وإن كانوا مجرد ثلة من المسافرين على متن إحدى الطائرات .

وقد ظل المصطلح وقضاياه شغل الباحثين ولكنه الشغل الذى لا ينفد وهاجس الندوات والمؤتمرات ولكنه الهاجس الذى لا ينتهى الى يقين ولعلى أذكر هنا أن ندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدى التى عقدت فى نادى جدة الأدبى الثقافى قد أوصت فى بيانها الختامى بعقد ندوة قادمة تكون عن المصطلح وكذلك فإن مؤتمر النقد الأدبى الذى عقد مؤخراً فى جامعة البحرين قد جعل المصطلح على رأس الأولويات التى ينبغى أن تناقش كما جاء فى كلمة المؤتمر الختامية . .

وبين ندوة جدة ومؤتمر البحرين وقبلهما وبعدهما ستعقد المؤتمرات وتقام الندوات وتلقى المحاضرات ويتحاور المتناقشون حول المصطلح وسوف يختلف الباحثون طويلاً ولكنهم سيتفقون على ضرورة ترك الباب مفتوحاً للحوار والمناقشة . .

فى هذا السياق اختارت (علامات) أن تكون قضية المصطلح محوراً لعدد خاص تصدره وأن تكون ندوتها حول هذا المحور ، أكرر شكرى الجزيل لكم جميعاً وآمل من الدكتور حمزة قبلان المزينى أن يتفضل بإلقاء ورقته .

ورقة العمل :

المشكل غير المشكل : قضية المصطلح العلمى

حظى المصطلح العلمي باهتمام من العرب المعاصرين قلما يبذل فى أى مجال آخر . فهو كثيراً ما تنعقد له المؤتمرات والندوات وتكتب عنه الكتب والمقالات ، ويكاد يغلب على الظن أن هؤلاء يرون أنه ليس بيننا وبين الاستفادة من المنجزات العلمية المعاصرة والإبداع فيها إلا حل مشكلة المصطلح .

وهذه النظرة المبالغ فيها الى المصطلح ليست جديدة ، ومن ذلك أننا نجد محمد على الفاروقى التهانوى صاحب كتاب « كشاف اصطلاحات الفنون » يقول فى مقدمة كتابه : « ولم أجد كتاباً باصطلاحات العلوم المتداولة بين الناس وغيرها . وقد كان يختلج فى صدري أوان التحصيل أن أؤلف كتاباً لاصطلاحات جميع العلوم ، كافياً للمتعلم من الرجوع الى الأساتذة العالمين ، كى لا يبقى حينئذ للمتعلم بعد تحصيل العربية حاجة إليها ، إلا من حيث السند عنهم تبركاً وتطوعاً »(١) ويمكن أن يفهم من هذا القول أن المعرفة العلمية عنده تنحصر فى معرفة المصطلحات فإذا تمكن منها طالب العلم كفته عن الرجوع « إلى الأساتذة العالمين » .

ويوضح محمد رشاد الحمزاوى هذا التصور للمصطلحات عند العرب المعاصرين بقوله : « إن جميع المعطيات تفيد وتقر أن العالم العربى المعاصر واع كل الوعى بهذه القضية (قضية المصطلحات) لأسباب استوجبتها تقاليده الثقافية والحضارية ، وفرضتها ضرورة أحكام المعاصرة والحداثة . فالنهضة

العربية الحديثة ، على ما فيها من سلبيات وإيجابيات ، تعتبر مغامرة لغوية لأن العرب المحدثين قد نظروا إلى الحضارة العصرية وإلى التقدم من خلال اللغة ، فالنصوص المتوفرة من بداية النهضة حتى يومنا هذا تشهد عموماً بأنهم تصوروا الحضارة لغوية معجمية ، تدرك من خلال معجم سحرى جامع شامل يشفى غليل السائلين ويحصنهم من الحيرة ويخرجهم من التخلف إلى النور . فيبدو أن الحضارة الحديثة تدرك عندهم بمعجزة لغوية مثلما نشأت حضارتهم العربية الإسلامية بمعجزة القرآن وإعجازه ، وبالتالى فإن الوعى الحضارى يستوجب عندهم وعياً لغوياً ، وما إليه من وسائل ومنهجيات أساسها اللغة ، مما يوحى أن التطور الحضارى ينعكس فى التطور اللغوى الاصطلاحى ، فهو على قدر ما يتوفر من مصطلحات وما تشمله من مفاهيم وميادين »[٢] .

ومما يوحى بسيطرة هذا التصور أن محمد رشاد الحمزاوى نفسه ، وهو الذى يبدو فى النص السابق ناقداً لهذا التصور ، يقع تحت تأثيره فيقترح نظرية للمصطلح فى العربية غرضها وضع أسس وقواعد لصياغته وتيسير أمره ، خاصة أن « . . . اللغات الحضارية الرائدة قد وضعت لنفسها علماً للمصطلحية وسعت إلى تقنينه وتنظيره . . . »[٣] .

ومما يشير الى أن المصطلح لا يمثل إلا مشكلة جزئية أن التقدم فى العلم المعاصر يعبر عنه باللغة الانجليزية مثلاً من غير أن يصحب ذلك اهتماما مماثلا بقضايا المصطلح ، وعلى الرغم من اهتمام الدراسات اللسانية المعاصرة بجوانب اللغة الإنسانية كلها فإنها لم تعط المصطلح اهتماماً خاصاً إلا فى اللغات التى تشعر بالتخلف عن اللغة الانجليزية فى استخدامها لغة علمية عالمية ، أما أهم عملين علميين رأيتهما فى اللغة العربية عن هذا الموضوع ، وهما قاموس اللسانيات لعبدالسلام المسدى ، والفصلان الأخيران فى كتاب اللسانيات واللغة العربية لعبدالقادر الفاسى الفهرى ، فيبينان بوضوح أن أكثر النظريات المصطلحية التى اقترحها بعض المهتمين من العرب تفتقر الى الفهم الصحيح لطبيعة اللغة ولمسألة وضع المصطلح ونمائه ، وعلى الرغم من ريادة هذين العملين فإنه يتبين منهما بوضوح أن ما اقترحاه من أسس وأطر إنما يمكن النظر إليها بوصفها جزءاً من

الطريقة المثلى للغة البحث العلمى من حيث الاطراد والدقة والوضوح بدل أن تكون خاصة بصوغ المصطلح .

وسوف أعرض فيما يلي إلى القضايا التالية :

١ ـ ان المصطلح لا يختلف فى طبيعته عن كلمات اللغة الأخرى .
٢ ـ ان المصطلح لا يصاغ بمعزل عن البحث العلمى ، بل ينشأ أثناءه .
٣ ـ ان عمل قواميس المصطلحات عمل تاريخى يأتى بعد أن توضع المصطلحات وتستعمل .
٤ ـ ان الشكوى من المصطلحات ليست وقفاً على العرب .
٥ ـ ان مشكلات البحث العلمى اللغوية ليست بسبب غياب المصطلحات الملائمة بل تعود لأسباب غير لغوية .

يظن كثير من المهتمين بقضية المصطلح أنه يصاغ بشكل محدد خاص به يختلف عن صياغة كلمات اللغة الأخرى ، ولذلك نجد هؤلاء يقترحون طرقاً ووسائل يرونها لازمة لذلك ، وهذا سر وجود النظريات الكثيرة التى يدعون أنها سوف تضع الأطر الوافية لحل هذا المشكل .

لكن المتمعن يجد أن هناك مبالغة وتضخيماً لهذه المسألة ، وذلك أن المصطلح فى نظرى لا يتميز عن كلمات اللغة الأخرى ، فهو كلمة يقصد بها أن تكون اسماً لشىء ليس له اسم من قبل . وهذه التسمية تتم كل يوم فى المعجم العام غير الاصطلاحى ، وتتبين المبالغة والتضخيم فى شأن المصطلح فى الدراسات العربية المعاصرة عندما تقارن هذه الدراسات بآراء العلماء العرب الأوائل والوضع فى اللغات الغربية المعاصرة التى تكتب بها العلوم .

فلقد عرض عبدالسلام المسدى آراء العلماء العرب الأقدمين فى هذا الشأن عرضاً يتبين منه أن وضع المصطلحات عندهم يمليه قصور المعجم المتوفر عن تسمية المسميات الجديدة التى تظهر نتيجة للبحث العلمى . ولا يعجز الباحث عن تسمية هذه المسميات الجديدة إذ يمكن أن يلجأ الى وسائل عديدة للوفاء بذلك . ومن هذه الوسائل أن يلجأ إلى « توليد الدلالات المستحدثة باشتقاقها

من ألفاظ اللغة القائمة »[٤] . ومعنى ذلك أن الألفاظ القائمة تعطى دلالات جديدة تخرجها عن دلالاتها السابقة بحيث تصبح دالة على أشياء لم تكن تدل عليها . ويمثل الجاحظ لذلك بالتسميات التى أطلقها الخليل بن أحمد على « أوزان القصيد وقصار الأرجاز ، والأعاريض »[٥] وكما فعل « كبار المتكلمين ورؤساء النظارين » إذ « اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له فى كلام العرب اسم . . ولذلك قالوا : العرض والجوهر وأيس وليس ، وفرقوا بين البطلان والتلاشى ، وذكروا الهذية والهوية والماهية وأشباه ذلك »[٦] وكذلك ما يورده ابن خلدون من الألفاظ الاصطلاحية على علوم الحديث[٧] ويرى أولئك العلماء أن رجل العلم حُرٌّ فى « . . . التصرف فى اللغة بما يستوجبه اختمار علمه ، بل إنه (ابن سينا) يعتبر العالم محمولاً على افتراع اللغة بالتحويل والتغيير مما يجعل ثبته الاصطلاحى مرسوماً بكونه (موضوعاً معمولاً مخترعاً) . ولذلك نص ابن سينا بالجزم والتقرير على رجل العلم أمراً : (ليخترع ثم ليستعمل)[٨] .

فوسيلة وضع المصطلحات بنقل الدلالة من الاستعمال الأصل الى الدلالة المحدثة كانت احدى الوسائل التى لجأ إليها أولئك العلماء لجوءاً غير متكلف من أجل اختراع أسماء للمسميات الجديدة ومن الملاحظ أن هذه الوسيلة انجزت من غير لجوء الى تنظير بل لم يزد الأمر على مد استعمال وسائل اللغة فى التسمية مداً طبيعياً .

والوسيلة الثانية تتمثل فى « . . . أن يخترع ويركب من حروفهم ألفاظاً لم ينطق بها أصلاً قبل ذلك . . . »[٩] وهذه الوسيلة وإن كانت أقل من الأولى إلا أنها مما يمكن أن يقوم بها المتكلم للغته من غير عناء . وينقل المسدى فى ذلك عن قدامة بن جعفر قوله : « ومع ما قدمته فإنى لما كنت آخذاً فى استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعها . . وقد فعلت ذلك ، والأسماء لا منازعة فيها إذا كانت علامات ، فإن قُنع بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحب فليس ينازع فى ذلك »[١٠] .

وتنبع تلك القدرة على صوغ المصطلحات من معرفة العلماء العرب القدماء بان الصلة بين الاسم والمسمى علاقة اعتباطية غير لازمة ، وهو ما يعبر عنه المسدى بقوله : « ويلح الفارابى فى هذا المدار على انتفاء صيغة المماثلة بالطبع والخليقة بين مظاهر الكلام البشرى على اختلاف اشكاله وما هو موضوع عليه ، لذلك تعذر ان تكون علاقة اللغة بمعانيها علاقة محاكاة ولا حتى مقاربة بالتماثل النسبى »(١١) .

فلهذا الوعى باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول سهل عليهم تصور كون الانتقال من التسمية السابقة الى التسمية الجديدة لا يزيد على اعمال الوسائل التى كانت سببا فى صوغ التسميات السابقة فى المقام الاول ، كما يأتى نقل التسميات السابقة الى مسميات جديدة من وعيهم بأن « . . . الاتساع فاش فى جميع اجناس شجاعة العربية »(١٢) وذلك يرجع الى ان « اكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة »(١٣) .

ولذلك فقد صاغوا مصطلحاتهم عن طريق انواع التوسع فى الكلام كالاستعارة والتشبيه وغير ذلك ، بل ان وعيهم بحقيقة هذه العلاقة بين المسمى والاسم جعلهم يستخدمون المصطلحات الاجنبية من غير اى شعور بالحرج إما معربة او بأشكالها الاصلية(١٤) .

وينبغى ان نلاحظ هنا ان صوغ المصطلحات لم يكن عملا منفصلا عن البحث العلمى بل كان جزءاً لا يتجزأ منه . إذ أن المصطلحات تخلق نتيجة للحاجة إليها فى اثناء البحث وليست عملا مستقلا ، وسوف نعود الى معالجة هذه النقطة فيما بعد .

ونتيجة لهذا الوعى بطبيعة المصطلح استطاع العرب القدماء ان يسهموا اسهامات رائدة فى العلوم التى تناولوها من غير ان يحتاجوا الى نظريات خاصة لصياغته .

وعندما ننظر الى وضع المصطلح العلمى فى لغة مثل اللغة الانجليزية نجد ان وضع المصطلحات يشبه ما كان يحدث فى الحضارة العربية . فقد استقرت اعتباطية العلاقة بين الاسم والمسمى فى وعى الدارسين مما مكنهم من ابداع

مسميات للمستجدات العلمية الكثيرة من غير اى جهد ظاهر . وكشاهد على ذلك نورد ما يقوله عالم الطبيعيات البريطانى المعاصر ستيفن هوكنج عن مصطلح « الثقوب السوداء » : « ان تسمية هذه الاشياء بالثقوب السوداء كانت ضربة معلم من جون هويلر . ان الاسم ليستحضر الكثير من اوجه العصاب البشرى ، ولا شك ان هناك رابطة نفسية بين تسمية الثقوب السوداء وشعبيتها . . « و » من المهم ان تطلق اسما جيدا على احد المفاهيم . فان ذلك يعنى ان اهتمام الناس سوف يتركز عليه . وانى افترض ان اسم « الثقب الاسود » له بالفعل ما يكاد يكون نبرة درامية فيها مبالغة ، ولكنه ايضا فيه توصيف لاقصى درجة . ان له وقعا نفسيا قويا ويمكن ان يكون منه صورة جيدة لمخاوف الانسان من الكون »(١٥) .

ويشير هذا الى ان المصطلح وليد مهارة التخيل والابداع عند واضعه وليس وليد شروط لغوية معينة تلزم باقتراحه بدل غيره .

وتلعب الاستعارة دورا كبيرا فى وضع المصطلحات العلمية فى اللغات الاوروبية حتى فى ادق فروع العلم كالطبيعيات والكيمياء وعلوم الحياة . فكما تقول آن ايزنبرج فان الاستعارة « رغم جهود هوبز ولوك والمناطقة الوضعيين فى خلال الثلاثمائة السنة الماضية لحصرها فى دروس اللغة الانجليزية فقد اصبحت بغتة شيئا لا مفر منه فى الكتابة العلمية »(١٦) . وتمثل لأثر الاستعارة فى المصطلحات العلمية وتبين ان العلماء لا يتوقفون عن استعمالها فى اعطاء دلالات جديدة لكلمات موجودة فى معجم اللغة . ويأتى أثر الاستعارة فى المصطلح العلمى من كون حياتنا كلها تقوم على الاستعارة كما يقول لاكوف وجونسون(١٧) وهذا يذكرنا بمقولة ابن جنى التى اوردناها سابقا .

ولقد توسع الباحثون فى صوغ المصطلحات حتى ان كثيرا منها يأخذ اسم مخترع المسمى او مكتشفه وهناك اعداد هائلة من هذا النوع . كما ان اللغة الانجليزية مثلها مثل العربية فى القديم لم تتحرج فى ادخال كثير من المصطلحات الاجنبية من غير تغيير . وكمثال على ذلك مصطلحات مثل انتفاضة Langue و proystroika و Sputnikوغير ذلك كثير .

ان صوغ المصطلحات كما قدمت عملية ابداعية يقوم بها المتخصص فى اثناء قيامه ببحثه عندما تلجئه الضرورة الى ذلك ، وتقوم هذه العملية ـ فى نظرى ـ على ثلاثة اركان اساسية هى :

« ١ » المعرفة العلمية الدقيقة بالشىء المراد تسميته .

« ٢ » القدرة اللغوية وتحوى المعرفة بقوانين اللغة ومعجمها وطرق التعبير فيها .

« ٣ » سعة التخيل التى تجعل المتخصص قادرا فى وقت وجيز على الربط بين الركنين الاولين .

ولابد من توفر هذه الاركان الثلاثة لكى يتمكن المتخصص من صوغ مصطلحات علمية ملائمة . فمعرفة الشىء المراد تسميته وحدها ليست كفيلة بالعثور على تسمية موفقة . ومن الامثلة على ذلك تسمية ابن سينا عضوا معينا فى الحنجرة ـ عندما كان يصف تشريحها ـ بـ « الذى لا اسم له »[١٨] فمعرفته بهذا العضو لم تمكنه وحدها من تسميته ، وان سماه اسماً معيناً فى غياب القدرة على صوغ مصطلح مناسب ، كما ان القدرة التعبيرية ومعرفة قوانين اللغة وحدهما ليستا كفيلتين بالوفاء بالتسمية فى غياب المعرفة الحقيقية بالمسمى . ومن الامثلة على نقص المعرفة اللغوية لدى كثير من المشتغلين العرب بالعلوم فى الوقت الحاضر ان المصطلح المقابل للفظ الانجليزى **Linguistics** سمى باثنين وعشرين اسما قبل ان يستقر ـ تقريبا ـ لدى كثير من الدارسين على مصطلح « اللسانيات » . وذلك على الرغم من ان هذا المصطلح نفسه موجود بدلالته الحالية تقريبا فى قاموس المحكم لابن سيده[١٩] وكما يوضح عبدالسلام المسدى فان هذه التسمية لم تتم الا بعد اخفاقات كثيرة اعقبها اتفاق ظهر فى توصيات بعض المؤتمرات المتخصصة[٢٠] ، مع ان السليقة اللغوية التى قادت الى اقتراحه بعد جهد هى التى قادت ابن سيده اليه من غير مقدمات طويلة ـ فيما يبدو .

ان سر الاخفاق فى صوغ المصطلحات العلمية يكمن ـ على ما أظن ـ فى الاعتقاد بأن هناك مناسبة بين الاسم والمسمى ؛ ولذلك نجد كثيرا من المشتغلين

بهذا الاهتمام يوجبون ان يكون المصطلح دالا على ما يطلق عليه من حيث الشكل او الوظيفة او غير ذلك .

ومن ذلك ينبع تصور مفاده ان هناك علاقة بين المصطلح الاجنبى الذى يراد صياغة مقابل له فى العربية وما يدل عليه . ولذلك نجد بعض الباحثين يقعون فى شرك المصطلح الاجنبى بحيث يسد عليهم منافذ التخيل فيظلون اسرى له . ولو عرفوا ان المصطلح الاجنبى نفسه هو فى كثير من الأحيان وليد للمصادفات الموفقة وحسب لسهل عليهم ان يطلقوا العنان لخيالاتهم لكى تبدع مصطلحات مقابلة من غير تحر دقيق يستغرق وقتا لالتماس مصطلح مماثل تماما لذلك المصطلح الاجنبى .

ويظن كثير من المشتغلين بالمصطلحات ايضا ان توفرها فى شكل قواميس يؤدى الى السرعة فى معرفتها وتعميمها . وهذا غير صحيح ، إذ أن المصطلح المقطوع عن سياقه قد يؤدى إلى اللبس عند استعماله . كما ان هذا المصطلح نفسه ـ اذا عرفه المتخصص عن طريق القاموس وحده ـ قد يؤدى الى الحد من قدرته على ابداع مصطلح اكثر دقة فى الدلالة على المصطلح الاجنبى . وليست هذه دعوة لان يكون لكل باحث مصطلحاته الخاصة ، فهذا الامر مستحيل . لكن الطريق الطبيعية فى معرفة المصطلحات هو انتقالها من متخصص الى اخر جزءاً فى نسيج البحث العلمى ؛ وعند اطلاع المتخصصين الاخرين على ذلك البحث وفهمه فانهم سوف يستخدمون المصطلحات الموجودة فيه فى ابحاثهم هم . وباستعمال هذه المصطلحات المتكرر تصبح جزءاً من معجم هؤلاء المتخصصين . وهم لا يلجأون فى العادة لاحداث مصطلحات جديدة للدلالة على ما تدل عليه . وكثيرا ما يحدث ان يتنبه المتخصصون الى بعض العيوب فى المصطلح المستخدم فيبدعون مصطلحات بديلة فتنتقل هذه المصطلحات الجديدة بالطريقة نفسها التى وصفناها اعلاه وتختفى المصطلحات القديمة ويتبين من هذا ان المصطلحات مثل السمك فى الماء لا تعيش اذا خرجت منه .

ويتبين مما قلناه الى الآن أن المصطلحات العلمية شأنها شأن الكلمات العادية فى اللغة فهى وليدة لصفة الابداع فى اللغة ، والابداع فى اللغة وليد لوجود أفكار

يراد التعبير عنها ووليد معرفة لغوية تعين المتكلم على تلمس طرق التعبير فى اللغة . وغياب المعرفة الدقيقة بما يراد الكلام عنه وغياب المعرفة اللغوية الدقيقة بطرق التعبير فى اللغة وراء كثير من المشكلات التى يتحدث الناس عنها فيما يخص نقل العلوم الى اللغة العربية ، بل لا أظننى أبالغ إذا قلت إن المصطلحات العلمية لا تمثل إلا جزءا ضئيلا فى الكتابة العلمية ، أما الجزء الاكبر فهو الذى تحمله وتعبر عنه اللغة بكلماتها الموجودة فيها ، وكمثال على ذلك الترجمات التى يقوم بها بعض المتخصصين لبعض الكتب من اللغات الاخرى . فالمشكلة الكبرى فى هذه الترجمات ليست فى المصطلحات بل فى التعبير الدقيق الواضح عن مضمونها ، وقد سبق لي أن ناقشت بعض الترجمات لبعض الكتب فى اللسانيات ولم تكن المصطلحات المشكلة الكبرى فيها بل كانت المشكلة تكمن فى نقل روح تلك الكتب ومضامينها بلغة عربية سلسة واضحة(٢١) . وإذا كان لابد من مثال آخر على ذلك فإنه يمكن الاشارة الى الترجمتين العربيتين لكتاب توماس كون « بنية الثورات العلمية » اللتين صدرت إحداهما فى بيروت والاخرى مؤخرا فى الكويت(٢٢) ، وهما يبعدان كثيرا عن نقل محتوى الكتاب بصورة يمكن أن يستفيد منها القارىء العربى .

وانطلاقا من هذه النتيجة فإنه يمكن الآن أن نناقش بعض المشكلات التى تناقش دائما فيما يخص المصطلحات ، وسنرى أن بعض هذه المشكلات خارجية لا علاقة لها بالمصطلح نفسه . كما أن كثيرا منها لا يقتصر على الوضع فى اللغة العربية بل هو شائع فى اللغات الاخرى ولم يمنع من الابداع العلمى فيها .

وأولى المشكلات هى كثرة المصطلحات التى تطلق على الشىء الواحد ، ويعود هذا التعدد إلى عدم اطلاع الباحثين العرب على أبحاث زملائهم الآخرين ، ولا أعفي نعرة القطرية وأثرها فى الغض من شأن المصطلحات التى لا تصاغ فى قطر الباحث المعين ، وقد سبب عدم التواصل العلمى عدم شيوع بعض المصطلحات العلمية الدقيقة وشيوع مصطلحات أخرى أقل دقة . ومن ذلك ، مثلا ، المصطلح العربى « علم الاصوات الوظيفى » الذى يقابل المصطلح الاجنبى Phonology . وفى هذا المصطلح عيوب عدة أولها أنه لا يدل

إلا على اهتمام ضيق واحد من الاهتمامات التى يدرسها العلم الذى يطلق عليه ، ومع ذلك نجده يشيع فى المشرق العربى ، وقد اقترح بعض المتخصصين فى المغرب مصطلح « الصواتة » بدلا منه ، وهو مصطلح أعم وأشمل(٢٣) ، لكن هذا المصطلح لم يشع لعدم اطلاع كثير من المتخصصين عليه وربما للنعرة القطرية . وكذلك الامر عن شيوع مصطلح « صوتم » فى مقابل Phoneme على الرغم من اقتراح بعض المغاربة مقابلا عربيا موفقا هو « صوتية » .

ويصح هذا عن المصطلحات العربية فى كافة شؤون المعرفة . ولا يمكن أن يقضى على هذا التعدد فى المصطلحات وعدم شيوع المصطلحات الدقيقة إلا بالاتصال العلمى ، وهذه المشكلة لا علاقة لها ، إذن ، بالمصطلح من ناحية صياغته اللغوية ، بل هى مشكلة خارجية نحتاج فى علاجها الى علاج شأن ليس له علاقة بالمصطلحات .

والمشكلة الاخرى التى يبدو أن المهتمين بالمصطلح من العرب لم ينتبهوا اليها هى أن عمل قواميس المصطلحات عمل تاريخى . وذلك يعنى أن الباحثين يقومون بصوغ مصطلحاتهم جزءا من بحوثهم ثم يقوم المهتم بقواميس المصطلحات بجمع هذه المصطلحات ورصدها ، وهو عمل أشبه بالعمل الذى يقوم به المهتمون بقواميس اللغة غير الاصطلاحية ، فعمل قواميس المصطلحات ليس عملا تشريعيا سابقا للبحث بل هو تاريخ لها وحسب ، وهذا المقصد واضح من مقدمات قواميس المصطلحات فى اللغات الاخرى(٢٤) .

ومن ذلك ما يقوله ديفيد كريستال فى مقدمة قاموسه : « إننا نحتاج ، بالطبع ، [فى عمل هذا القاموس] الى استقصاء معجمى شامل يقوم على مبادىء تاريخية ، لمصطلحات اللسانيات والأصوات المستعملة فى القرن العشرين ، ويمكن أن يستخدم لهذا الغرض الوسائل المعتمدة المحكمة التى أنتجت قواميس غاية فى الجودة مثل معجم أكسفورد ومعجم وبستر ، وتتمثل هذه الاسس فى الفحص المضنى للنصوص التى توجد فى سياقات مختلفة ، وتسجيل هذه الكلمات الجديدة ودلالاتها على بطاقات ، والربط بينهما متخذين ذلك خطوة أولية لكى نمثل أنماط الاستعمال ، وهذه الاطر شىء عادى لاستقصاء

كلمات اللغة العامة ، ويمكن أن تستعمل ، من غير تغيير ، للمفردات المتخصصة مثل مشروعنا الذى نحن بصدده »[٢٥] .

وقد يوحى النظر الى عمل القواميس الاصطلاحية كأنه نشاط تشريعى يصوغ المصطلحات ويوفرها للباحثين أن هذه المصطلحات لا تتغير ولا تختفي بل هى صالحة دائما . وهذا تصور خاطىء إذ أن المصطلحات مثلها مثل كلمات اللغة العادية تختفى باختفاء دلالاتها التى صيغت من أجلها . وقد تسارع هذا التغير مع تقدم البحث العلمى : فمما يعرفه أي متخصص فى أي نشاط علمى الآن أن كثيرا من المصطلحات التى كانت سائدة قبل عشر سنوات اختفت ولم يعد يذكرها أحد إلا المهتمون بتاريخ العلوم ، ولست فى حاجة الى إيراد أمثلة كثيرة على ذلك فيكفى أن أورد بعض مصطلحات من اللسانيات مثل « Kernal sentence » « الجملة البسيطة » و « Raising » « الترفيع » و « Pronomonolization » « التضمير » وغيرها مئات كانت سائدة فى الستينيات والسبعينيات للدلالة على بعض الاشياء التى أصبح ينظر اليها بطرق لا يحتاج فيها المتخصصون الى هذه المصطلحات .

وهناك أمر آخر له علاقة بالتشريع للمصطلحات ، إذ يظن كثير من المهتمين بقواميس المصطلحات أن عملهم سوف يسهل على المبتدئين معرفة مصطلحات العلم الذى يبدأون فى دراسته . وهذا الغرض واضح حتى فى مقدمات القواميس المتخصصة حتى فى اللغة الانجليزية . لكن التجربة تؤكد أن كثيرا من المبتدئين لا يلجأون الى القواميس المتخصصة لأنها وإن ساعدتهم قليلا فإن الطريقة الطبيعية التى يكتسبون بها دلالة تلك المصطلحات هى تلقيها عن أساتذتهم فى أثناء فترة الدراسة ، ويأتى هذا الاكتساب متدرجا وبطريقة غير واعية فى كثير من الاحيان .

ويتصور كثير من الناس أن العرب هم الوحيدون الذين يشتكون من المصطلحات . غير أن هذه الشكوى عامة وعلى المستويات كلها ، وذلك نظرا للتقدم العلمى الهائل . فلقد تطورت العلوم تطورا كبيرا وتجزأت الى فروع دقيقة ، فقد أصبح المتخصص يقضى جزءا طويلا من وقته فى متابعة ما يجد فى

تخصصه الدقيق ، وذلك ما يفقده متابعة ما يجد فى التخصصات الأخرى حتى القريبة من تخصصه ، ويشعره أن مصطلحات تلك التخصصات غريبة ومنغلقة .

ونتيجة لذلك يمكن أن يشار الى المشكلات الآتية للتمثيل وحسب :

١ ـ تعدد المصطلحات بحسب المدارس المختلفة ، وقد يؤدى هذا الى فهم المصطلحات على صورة تخالف ما قصده واضعها الاول ، وقد أشار الى شيء من ذلك ، مثلا ، جون ليونز فى كتابه عن تشومسكى[٢٦] إذ أخذت بعض المصطلحات دلالات مختلفة مما أدى الى كثير من الاضطراب ، وكذلك ما يقوله ديفيد كريستال ووايت بولنجر[٢٧] . ومن المصطلحات فى اللسانيات التى كانت سببا فى كثير من الاضطراب مصطلحات مثل « deep structure » عند تشومسكى إذ فهمت على أنها تعنى المستوى الدلالى[٢٨] . وكذلك مصطلح grammar .

٢ ـ الفهم الخاطيء للمصطلح نتيجة لسيطرة معناه غير الاصطلاحى ، ومن أمثلته المصطلحان اللذان ذكرا فى (١) أعلاه ، ويمكن أن يضاف الى ذلك مصطلحات أخرى مثل Innate « فطرى » و Generative « توليدى » وغير ذلك .

٣ ـ الشعور بأن بعض المصطلحات تتسبب فى الاعتداء على حرمة المعانى التى ارتبطت بهذه الكلمات فى الحياة العادية ، وتتكرر الشكوى من ذلك دائما فى جميع فروع المعرفة وقد أشارت إيزنبرج الى هذه المشكلة ومثلت لها باستعمال مصطلحات مثل « لغة » ، و « ذاكرة » و « ذكاء » وغيرها فى الدراسات المتعلقة بالحاسوب[٢٩] ، ويمكن أن يمثل لذلك بالمصطلحات التى تستعملها بعض المدارس النقدية المعاصرة مثل « التشريحية » ، وقد عرض لهذه المشكلة أليسون لورى ومثل لها بمصطلحات مثل « النص » و « القراءة » و « العلامة » و « الاختلاف » وغير ذلك[٣٠] .

٤ ـ الشعور بأن بعض المصطلحات تخرج على مقاييس اللغة وذوقها ، ومن تلك المصطلحات « القوموية » و « الإسلاموية » وأشباهها ، والمصطلحات

المنحوتة مثل « زمكانية » الى غير ذلك . وهذه الشكوى موجودة فيما يخص المصطلحات فى اللغة الانجليزية أيضا ، ومن ذلك ما تقوله ليندا هتشيون عن صوغها بعض المصطلحات مثل Problematize « يمشكل » : « إننى أعترف أن « Problematize » مصطلح نابٍ ـ مثله مثل المصطلحات الأخرى التى استعملتها عن قصد ولأنه لا يمكن تفاديها فى هذه الدراسة مثل « theorize » و « ينظِّر » و « contextualize » « يساوق » و « totalize » « يسيطر » و « particularize » « يخصص » و « textulize » « ينصص » ، الى غير ذلك . إن سبب اختيارى لما يمكن أن يبدو لبعض القراء أنه بربرية لغوية هو أن هذه المصطلحات أصبحت جزءا من خطاب ما بعد الحداثة ، فكما أن الاشياء الجديدة تتطلب أسماء جديدة ، فإن المفاهيم النظرية الجديدة تتطلب أسماء تدل عليها .

فالمصطلح totalize « يسيطر » لا يعنى فقط « يوحد » ، ذلك أن هذا المصطلح الجديد يشير الى علاقات القوة الخفية وراء أنظمتنا الإنسوية humanist والوضعية التى توحد أشياء مختلفة ، سواء كانت جمالية أو علمية والسبب الثانى لاستعمال اللاحقة «ize » فى هذه المصطلحات هو التوكيد على مفهوم process « العمل » الذى يمثل قلب اهتمامات ما بعد الحداثة »[٣١] بل إن بعض المصطلحات يمكن أن تخترع لها رموزا جديدة فى اللغة لم تكن موجودة مثل الكلمات الفرنسية التى نحتها « دريدا مثل differance' deconstruction, وغير ذلك[٣٢] .

ومثل ذلك أيضا شيوع المصدر الصناعى عند علماء الكلام الذى أشار اليه الجاحظ مما لم يكن شائعا فى النصوص القديمة .

٥ ـ يشتكى كثير من الباحثين من عدم وجود مقابلات عربية دقيقة لبعض المصطلحات الاجنبية ، وهذه الشكوى موجودة فى اللغات الاخرى ، ومن ذلك ما تقوله جاياتارى سبيفاك فى مقدمة ترجمتها كتاب دريدا of Grammatology الى اللغة الانجليزية عن صعوبة نقل معنى كلمة فى لغة بكامله الى كلمة مقابلة فى لغة أخرى ، وذلك ما شعر به دريدا نفسه فى نقله بعض

المصطلحات الالمانية التى استخدمها هايدجر الى الفرنسية وما شعر به هايدجر فى ترجمة تلك المصطلحات من اليونانية الى الالمانية ، وهو الشيء نفسه الذى شعرت به سبيفاك فى نقل مصطلحات « دريدا » الى الانجليزية[٣٣] ، وكذلك ما تقوله باربرا جونسون فى مقدمة ترجمتها الى اللغة الانجليزية لكتاب دريدا Dissemination[٣٤] .

وليست هذه هى المشكلات الوحيدة التى يشتكى منها العرب فيما يخص المصطلحات إلا أننا نجد كثيرا من هذه المشكلات موجودة عند الآخرين ولم تمنعهم من طرق شتى السبل حتى تعبر لغاتهم عما عبر عنه الآخرون .

ولذلك فإن هذه المشكلات يجب أن تعرف وتعرف أسبابها وأنه يمكن التغلب عليها حتى لا تكون حجة للمتقاعسين والمثبطين .

الخاتمة :

حاولت فيما مضى أن أبين أن المصطلحات لا تكون عقبة كبيرة في سبيل مواكبة اللغة العربية للتطورات العلمية المعاصرة وقد حاولت أن أبين أن المصطلح لا يخضع وضعه لأي مواصفات خاصة بل إنه يخضع لما تخضع له الكلمات العادية في اللغة من سنن . أما ما يشعر به كثير من المهتمين بالمصطلحات من مشكلات فهي مشكلات لا تتعلق بالمصطلح نفسه بقدر ما تتعلق بأمور خارجية مثل عدم الاتصال بين المختصين وعدم السهولة في الحصول على المعلومات المتوفرة وأكثر الطرق المقترحة للتغلب على مثل هذه المشكلات لاتجدي نفعا : وذلك مثل اصدار قرارات ادارية تحاول الزام المختصين بمصطلحات معينة ، أو أن تقوم جهة معينة بإيجاد هذه المصطلحات وتوفيرها في شكل قواميس .

إن مثل هذه المشكلات يمكن التغلب عليها بتسهيل الاتصال وتبادل المعلومات بين المختصين ، والتخلي عن النعرة القطرية في تفضيل بعض المصطلحات على بعضها الآخر .

أما المشكلات الأخرى التي حاولت تبيين بعضها فإن العرب ليسوا الوحيدين الذين يعانون منها ، لكن الأمم الأخرى بما توفر لها من تقدم في الدراسات اللسانية التي وقفتهم على طبيعة اللغة تمكنوا من الجرأة في استحداث سبل لم تعهدها لغاتهم للتعبير عن الأشياء الجديدة واختراع كلمات تخرج عن القوالب الصرفية المعهودة في لغاتهم .

إنني لا أقلل من مشكلة المصطلحات ولا أدعو إلى اطلاق الحبل على الغارب فالمصطلحات مهمة جدا وهي مفاتيح العلوم وأدوات نقلها ، والمتخصصون يعانون أشد المعاناة في ايجاد مصطلحات عربية للدلالة على الأشياء المستحدثة

لكن مصدر هذه الصعوبة لا يكمن في اللغة بل إن مصدرها هو المهتمون انفسهم إذ لابد من التمكن من هذه العلوم الحديثة والتمكن من قواعد اللغة العربية وقوانينها وطرق التعبير فيها . كما أنه لابد من ان يشعر كل واحد من هؤلاء أن اللغة أداة إنسانية يمكن للانسان أن يبدع فيها متى شاء وهذا ما ينمي ثقته بنفسه بدل أن يضل تحت وطأة الخوف الدائم من الوقوع في الخطأ .

ومن المسلم به أن اللغة نظام يمكنه دائماً أن يحفظ توازن نفسه فهي غنية بطرق التعبير وغنية بتنوع الصيغ مما يجعل المبدع في أكثر الأحيان في غنى عن ابتداع ما يخالف المقاييس المعهودة . أما مايخرج على المقاييس المعهودة في بعض الأحيان فإنه يمكن أن تتمثله اللغة ويصبح بعد فترة شيئا طبيعيا فيها . ومع ذلك فإن اللغة بما توفره من مساحة للحرية كبير تؤدي إلى اختفاء بعض ما يخرج خروجا بيناً عن طرائقها وقوانينها .

وكما تقول آن أيزنبرج عن الوضع في اللغة الانجليزية : « إن غلبة اللغة الانجليزية [لغة للعلوم] لاتعود أساساً إلى أى ميزة لغوية طبيعية فيها ، فصحيح أنها غنية غنى غير عادي في كلماتها ، فهي لا تقاوم الكلمات الجديدة ، بل ترحب بها ، خاصة في العلوم والتقنية . . إن ما أدي إلى انتشار اللغة الانجليزية لم يكن المعجم المتسامح ، بل إنه الريادة العلمية [لأمريكا خاصة] »[٣٥] .

الحوار

التريكى :

حينما قرأت ورقة العمل هذه نهضت مجموعة من التساؤلات فى ذهنى فالدكتور حمزة المزينى ينطلق فى ورقته من قناعة تصل حد (الدوغما) الآن فى علم اللسانيات وهى اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، والمزعج فى الأمر أن تصبح هذه العلاقة (دوغما) لا يتجرأ أحد على الكلام عنها ، غير أن هنالك بحوثاً حديثة أذكر منها على وجه التخصيص بحث نشر مؤخراً لليندااوو فى مجلة American Journal of Semmtics وقد حاولت الباحثة أن تنتقد هذه المفارقة التي إما أن تقول باعتباطية الدلالة بشكل مطلق أو تؤكد هذه العلاقة بشكل مطلق كذلك ، وبعد بحث طويل توصلت الى أن هناك سلماً من درجات تتراوح من أقصى درجات القرب بين الدال والمدلول الى أن يصل الى اعتباطية الدلالة . وهناك مراحل فى الوسط بين هذين الحدين .

هذه مسألة أولى ، أما المسألة الثانية فهى الأحكام التى أطلقها الدكتور حمزة المزينى بنجاح أو فشل بعض المصطلحات . ومن دون شك فإن التقييم يرتبط دائماً بسلم يتم القياس عليه بحيث يمكن القول بأن هذا المصطلح ناجح وذاك المصطلح غير ناجح وأن هناك مصطلحات أفضل من مصطلحات أخرى وترجمات أفضل من ترجمات أخرى ، هذا التفضيل ينطلق من أساس ومن قاعدة وأنت لم توضح ذلك .

أما المسألة الثالثة التى تثيرها الورقة فتتعلق بالشروط التى يراها الدكتور حمزة لازمة لوضع المصطلح ، وهى ثلاثة : المعرفة بالعلم ومعرفة اللغة العربية ثم الابداع .

ومعرفة اللغة العربية كلام عام لا يتضح المقصود منه ، أما الإبداع فهو النقطة التى ينبغى التوقف عندها ، فتعريف الدكتور حمزة للإبداع يحتاج الى ضوابط شديدة لندرك كيفية المفاضلة بين الترجمات المختلفة . . ولأضرب مثالاً على ذلك أذكر كلمة modality التى إذا ما فتحنا قاموس اللسانيات وجدناها تترجم باللا مشروطية وهذه ترجمة لا تعنى للقارىء العربى شيئاً ، وإذا أطلقنا العنان للابداع كما تطرحه الورقة دون ضوابط فإننا لا نجد عيباً فى (اللا مشروطية) غير أننا إذا ما حاولنا أن نعرف معنى كلمة modality من خلال رجوعنا الى تعريفها وضوابطها وما قاله عنها العلماء فى اللغة الانجليزية رأينا أن بإمكاننا أن نترجمها بصبغة القول وهو تعبير يشتمل على المحتوى وعلى وجهة نظر المتكلم فيما يقول . وصبغة القول بذلك تعبر عن فهم للكلمة الأجنبية وتعنى شيئاً كذلك فى الثقافة العربية .

كذلك (البرجماتيه) التى تترجم الى النفعية أو الذرائعية وما إلى ذلك من ترجمات مع أن بإمكاننا أن نقول (علم المقاصد) كما قلنا (علم الدلالة) لأن البراجمانية تنبنى على المقصد فى بعده الاجتماعى .

ما أود قوله هو ضرورة وضع ضوابط على الابداع . أما المشكلة الأخيرة التى تثيرها الورقة فهى قول الدكتور حمزة أن هذه المشكلة ليست وقفاً على اللغة العربية ، وما أود تأكيده هو أن وجود المشكلة فى اللغات الأخرى لا يقلل من أهمية وجودها عندنا فالمشكلة مطروحة بشكل واضح ، وأما المقارنة بين اللغة العربية واللغة الانجليزية فهى مقارنة غير صحيحة لأن تاريخ اللغة الانجليزية يختلف جذرياً عن تاريخ اللغة العربية . فالانجليزية مأخوذة من روافد مختلفة ففيها الانجلوساكسونية والجرمانية واللاتينية وغير ذلك من الروافد بحيث صارت لديها القابلية للتسامح فى دخول المصطلحات الأجنبية بكل سهولة ، والعربية ليست كذلك . .

الزهرانى :

آثرت أن أجعل ملاحظاتى على هذه الورقة مكتوبة وفيما يلى نص ما كتبت :
كمدخل للحوار مع الأطروحات المركزية فى هذه الورقة أود أن أشيد فى

البدء بالجرأة المعرفية والرؤية النقدية لصاحبها ، فمثل هذه العادات الحميدة هى ما يمكن أن يستحث فينا نحن المتلقين الرغبة فى التأمل والحوار ومن ثم المشاركة فى إثراء القضية موضوع النقاش .

من هذا المنظور ليسمح لى الباحث إن أقول أن قضية المصطلح من الأهمية والخطورة بحيث لا يمكن أن تترك لـلألسنيين وحدهم . فـالمصطلحـات مفردات وأفكار وسلوكيات والأهم أنها تتميز عن غيرها من مفردات اللغة بأنها تشكل العناصر الأولية والأساسية فى « المنهج » الذى نحاول من خلاله تحليل وتفهم وتعقل الظواهر والعلاقات سواء في المجتمع أو فى العالم أو فى الكون .

ولتبرير وايضاح هذا الرأى ـ الموقف من جهتى سأبدأ بالاشارة الى مستويين كادا أن يتغيبا كلياً عن هذه الورقة ، رغم اهميتهما القصوى فى اعتقادى ، وسأنهى مداخلتى بما يدعم بعض آطروحات الباحث الذى التزم بحدود المقاربة التى تخص ألسنياً مثله ، وهو مما يحمد له أيضاً .

فى المستوى الأول ، والأعم ، أعتقد أن قضية المصطلح يمكن ، بـل يتعين ، أن تقارب من منظور البحث الفلسفى لا باعتبار الفلسفة تأملاً مجرداً فى العالم والكون ولا باعتبارها تفسيراً نهائياً له وإنما باعتبار الممارسة الفلسفية هى ذاتها عملية انتاج وإبداع مستمر للمصطلحات كما أشار إلى ذلك جيل ديلوز وفيليب غوتارى فى كتابهما الأخير « ما هى الفلسفة ؟ » . (Qu'est, ceque la» philosophie? - Minuit, Paris, 1991)

لقد كان أفلاطون يلح دائماً على القول بأن عملية ادراك وتفهم القوانين الكلية (الحقائق) فى العالم لابد وأن تبدأ من المفاهيم والمصطلحات الدقيقة والمنضبطة باعتبارها تسميات لما يتجاوز التجلى أو الحضور الجزئى للظواهر والعلاقات .

من جهة ربما كان «كانط» من أكثر الفلاسفة المحدثين انشغالاً بالتدقيق والفحص والنقد لهذا النمط من المفردات التى تشكل وضعياتها فى الخطابات والنصوص جزءاً أساسياً من الممارسة الفكرية ـ المعرفية ذاتها . ولكى استشهد بما يعنينى أكثر من غيره فى كتابات «كانط» أشير الى أن فى مبحثه الخاص

بـ « الحكم الجمالى » مثلاً أكد منذ البداية على أن « الجميل » لا يتحدد ويتضح إلا من خلال التمييز بينه وبين « الحَسَن » و « الجيد » و « الممتع » و « المفيد » و « اللذيذ » و « الجليل » . . الخ ، إذ بدون هذا العمل النقدى المنصب على المفاهيم والمصطلحات سيظل « الجميل » كظاهرة فنية غير قابل للادراك والبحث كما ينبغى له أن يدرك ويبحث ، ولا غرابة أن يكون كانط ، وربما لهذا السبب تحديداً ، أكثر حضوراً وتأثيراً فى التفكير الجمالى الحديث من معاصره ومواطنه الكسندر باوجارتن رغم أن هذا الأخير هو الأب الرسمى (الأكاديمى) لعلم الجمال كما هو معروف .

أعلم مثل غيرى أن التفكير الفلسفى لا يستطيع وحده أن يحسم الجدل حول إشكالية المصطلح ، هذا هو هيجل يقول بصراحة ، وفى سياق حديثه عن « علم الجمال » ، أن المصطلحات الشائعة ليست بالضرورة هى الأكثر دقة وملاءمة لمسمياتها ، وإنما هو الشيوع أو القبول التداولى ما يكسب هذا المصطلح أو ذاك « حقوق المواطنة » فى اللغة المستعملة فى هذا الوسط المعرفى أو ذاك ، كما أعلم مثل غيرى أن الفلسفة ليست دائماً الأم المولدة والحاضنة لكل العلوم ، وجل علومنا العربية الاسلامية خير شاهد على ذلك إذ انها تولدت من رحم اخر وقد تكون آخر ما يمكن قبول وصاية أو ولاية الفلسفة عليها .

لكنى رغم هذا وذلك أزعم أن قضية المصطلح كما تنطرح علينا اليوم لابد وأن تخضع فى أحد مستوياتها للتفكير الفلسفى الصارم من قبل الباحثين المتخصصين حتى نتمكن من وعى أبعادها كجزء من إشكالية حضارية لم تكن مطروحة على أسلافنا ذات يوم . فإذا كان هؤلاء الأسلاف من نقاد ولغويين وفقهاء وعلماء أصول وفلاسفة قد حددوا عمليات « الاشتقاق والتوليد » أو « الاستحداث والاختراع » أو « النقل والترجمة والتعريب » كآليات رئيسة لاثراء اللغة المعرفية بما تحتاجه وتنهض عليه من مصطلحات ومفاهيم وحدود فإن جل حديثنا اليوم حول قضية المصطلح إنما يدور حول الآلية الثالثة ، أى آلية « النقل والترجمة والتعريب » . ذلك ، كما نعلم جميعاً ، لأن الطاقة الانتاجية الهائلة للحضارة الغربية الحديثة سواء فى مجال الأشياء والتقنيات أو فى مجال

التسميات هو ما يجعل الباحثين العرب ، فى مختلف المجالات المعرفية ، إنما يعتمدون فى الأساس المرجعيات اللغوية والمنهجية الغربية إذ يمارسون انتاج المعرفة وتوظيفها ونشرها فى مجالهم الثقافى ـ الاجتماعى الخاص .

ولعل هؤلاء الباحثين يدركون قبل غيرهم أن هناك فلسفات ، أو منظومات فكرية ، تثوى وراء المصطلحات ومناهج البحث ، خصوصاً فى مجال الإنسانيات ، كالوضعية والظواهرية والماركسية والوجودية وغيرها ، وأن هذه الفلسفات نتاج وضعيات حضارية ـ تاريخية أوروبية ، أو غربية ، أولاً وبعد كل شىء ، فمصطلح (أو مفهوم) ، « البنية » ـ مثلاً لا يستخدم فى اللغة والنقد والتحليل النفسى والاناسة والفلسفة بنفس الطريقة وبنفس الدلالة لأنه أصلاً لا يؤدى نفس الوظائف فى الجهاز المفاهيمى / المنهجى لدى سوسير وبارت ولا كان وليفى ستروس وجيل ديلوز أو التوسير . من هنا نشأ فى الفكر الغربى الحديث مبحث فلسفى خاص بنقد لغة المعرفة هو مبحث « الابستمولوجيا » الذى تحول على يد ميرسون وباشلارد وكونجليم الى ممارسة لا غنى عنها من أجل فهم التطورات والتحولات وأشكال القطيعة التى أنجزت فى هذا المجال المعرفى أو ذاك .

ينضاف الى هذا ويرتبط به ظاهرة أخرى تتعلق تحديداً بكون الوضعيات التاريخية والمعرفية الاجتماعية الغربية تسمح بتمايز الخطابات (استقلالها النسبى) بحيث لا يمكن للباحثين الوقوع فى الكثير من الخلط والاضطراب الناتجين عن تداخل المفاهيم والمصطلحات وهم بصدد ممارسة البحث سواء فى ميدان الفكر النظرى أو فى مجال الواقع الامبيقى .

ماذا لدينا من كل هذا ؟ تقريباً لا شىء يعول عليها إلى الآن . منذ فترة دعا المفكر المغربى عبدالكبير الخطيبى إلى مثل هذه الممارسة الفكرية فيما سماه بـ « النقد المزدوج » ، بل وأنجز دراسات قيمة من هذا المنظور ، قبله وبعده حاول عبدالله العروى إعادة النظر فى الكثير من المفاهيم والمصطلحات كالدولة والحرية والتاريخ ، ومن نفس المنظور ، تقريباً ، باشر محمد عابد الجابرى شكلاً من أشكال النقد الابستمولوجى الصارم للخطاب العربى ، المعاصر

والقديم ، لإعادة ترتيبه و «تدوينه» فى هيئة قضايا وإشكاليات أكثر قابلية للتفهم والتعقل .

ورغم أهمية هذه الجهود إلا أن « اللغة العارفة » فى المجال العربى مازالت تستخدم كلمات عائمة غامضة غير دقيقة مثل التنوير ، النهضة ، الحداثة ، ما بعد الحداثة ، المجتمع المدنى ، الايديولوجيا ، السلطة ، البنيوية ، التفكيكية . . الخ ، وقلة من الباحثين الجديين هم الذين يحددون ما تعنيه هذه الخطابات وفى خطابهم الخاص على الأقل . أما الأغلبية فلم تزل تستخدم هذه المفردات كمفردات عادية قابلة لأداء مختلف الوظائف وكل المهن ، ولا نكاد نشعر بالخطر وندركه إلا حين تتحول الندوات والمؤتمرات « المتخصصة » إلى أبراج بابلية يتكلم فيها كل باحث لغته الخاصة التى لا يكاد غيره يتواصل معها .

لاشك أن من العبثي تماما القول بأن على الباحث العربى أن يتوقف عن النقل والترجمة والتعريب الى أن تتساوى السوائل فى هذه الأوانى الحضارية المستطرقة (نحن والغرب) أو أن يكتفى بما تتيحه وتبيحه له لغته العربية من مسميات أو أن ينتظر إلى أن يتأسس ويتطور لدينا خطاب فلسفى يعتمد الحساب واللوغوس .

لكنه من المجازفة التى لا تقل خطورة القول بأن قضية المصطلح محلولة سلفاً أو أن ما تثيره من اشكاليات يمكن تجاهله لأن هذه الإشكاليات مقحمة على القضية من خارجها ، فقضية المصطلح جزئية من قضية المنهج وهى بدورها قضية معرفية فلسفية مستقلة ، نسبياً ، عن الممارسة المنهجية التطبيقية ومن أجل إدراك أهمية هذا التمايز يفرق مفكر مثل العروي بين المنهج (Methade كبرنامج أو طريقة بحث والمنهجية Methodologie (عند المسدّى) ، المنهاج) كعلم أو نظرية للمنهج والابستمولوجيا أو النظرية المعرفية باعتبارها المبحث الفلسفى الذى يحلل وينقد اللغة المعرفية فى جملتها كما أشرنا إليه أعلاه .

فى المستوى الثانى لابد فى اعتقادى من مقاربة قضية المصطلح بأبعادها المختلفة من وجهة نظر تاريخية ـ اجتماعية ، ذلك لأن المصطلح المنقول أو المترجم ـ وهو مدار القضية بالنسبة لنا فى المجال العربى كما أسلفنا ـ قد لا يحقق

شروط الكفاية النظرية والاجرائية ، وأن حققها فقد لا يساعد الباحث على تعميق البحث فى الظواهر والعلاقات موضوع البحث ، وإن ساعد ذلك فإنه قد يثير من الإشكاليات ، المغلوطة أو الصحيحة ، ما يمكن أن يعيق الباحث عن الاستمرار فى مشروع بحثه وقد يعيقه عن ممارسة « حياته » الطبيعية .

أعنى بشكل أكثر تحديداً أن المصطلح المترجم عن الإنجليزية أو الفرنسية يمكن أن يوظف بطريقة عشوائية غير منضبطة ، كما يمكن أن يوظف بطريقة منضبطة نظرياً أو شكلياً لكنها آلية وغير منتجة ، كما يمكن أن يتجاوز الباحث الجاد هذين المنزلقين لكنه لا يضمن ألّا تتصادم ممارسته مع منظومات القيم و « الحقائق » التقليدية المهيمنة بشكل قوى فى مجتمعاتنا كما نعلم .

وكمثال ملموس على جدية هذه القضايا وتعالقها نشير إلى أن جملة المصطلحات المقتبسة من الدرس الألسنى المعاصر قد أحدثت ثورة حقيقية فى مناهج العلوم الإنسانية فى جل الأقطار الغربية . ومع هذا فإن نفس هذه المصطلحات لا تكاد تستثمر بشكل جدى وخلاق عندنا إلا فى مجال النقد الأدبى ومن قبل فئة محدودة من النقاد غالباً ما تعاين بحذر وريبة ، نتيجة سوء الظن أو سوء الفهم ، حتى من قبل المشتغلين بالنقد فى المؤسسة الأكاديمية .

أما فى الاناسة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ والايديولوجيا فلا نجد لهذه المصطلحات حضوراً يذكر ، ويكاد يبتعد الباحثون ابتعاداً كلياً عن خطابات الفقه والتفسير وعلوم الحديث إما ايثاراً للسلام وإما لأن هذه الحقول مازالت محتكرة من قبل فئة من « العلماء » ليس لديها أصلاً أى رغبة أو أى قدرة على الافادة من هذه المصطلحات وما يرتبط بها من مناهج حديثة رغم ما قد ينتج عنها من فوائد علمية وفكرية وحضارية لنا جميعاً .

من هنا نعتقد أنه من الضرورى تماماً أن نتوقف عند ثلاث قضايا فرعية منبثقة أو مرتبطة بقضية المصطلح الحديث منظوراً إليها فى هذا المستوى التاريخى ـ الاجتماعى تحديداً .

علينا أولاً أن نعى جيداً أن المصطلحات والمفاهيم الحديثة ذات حمولات دلالية ، فكرية أو إيديولوجية ، محايثه لها فى لغاتها الأصلية (الغربية) ،

وبالتالى فإن عملية تحريرها من هذه الدلالات وشحنها بأخرى جديدة ومن سياق الواقع اللغوى الثقافى العربى ، ضرورة معرفية ـ منهجية أولاً وبعد كل شيء . أما إذا لم يجد الباحث حاجة الى مثل هذه الممارسة فعليه أن يعلن ذلك ويحدد بالتالى المرجعية الدلالية لمنظومة المصطلحات والمفاهيم التى يستخدمها فى مجال اختصاصه . وتتضح أهمية هذه الممارسة إذا أخذنا فى الاعتبار أن التعرض للمناهج الحديثة غالباً ما يبدأ بالنسبة للباحث العربى حين يكون فى وضعية التلقى والتمثل ، أى حين يكون طالباً فى احدى الجامعات الغربية يتعين عليه أن ينجز أطروحته وفق الشروط « العلمية » السائدة فى هذه المؤسسة المتحررة من الكثير من الضواغط التى تخضع لها المؤسسات المماثلة فى فضائنا الخاص .

وحين يعود هذا الطالب / الباحث وهذه هى القضية الثانية ، قد يعى قبل غيره أن عليه مراجعة ونقد المصطلحات والمفاهيم ، أى المناهج ، التى استوعبها واستثمرها « هناك » بهدف تتميمها وتعديلها وتكييفها لتكون أكثر إنجازية فى وضعياته الخاصة .

وحين لا تتوفر له الظروف العلمية المواتية قد يظل يستخدمها على علاتها ولا يتنبه إلى ما طرأ عليها من تطورات وتعديلات فى فضائها الأصلى ، والأسوأ من ذلك أنه قد يضطر الى نسيانها واعلان البراءة منها وما أكثر من يعود من أرقى الجامعات الغربية وهو يهجو الغرب ونظرياته ومناهجه مسايرة للغة الأيديولوجية السائدة هنا وهناك .

هذا ما يقودنا الى القضية الثالثة وأعنى بها تحديد اختلاف شروط الاستقبال ، أى جملة العوامل الداخلية أو المحلية التى تسمح لبعض المصطلحات والمفاهيم بالشيوع والتداول فى فضاء عربى محدد ولا تسمح لأخرى ، فهناك فضاءات يبدوأن تقاليد المؤسسة الأكاديمية من القوة بحيث تلعب الدور الأساسى فى هذا السياق ، وهنا يصح الحديث عن هيمنة المعرفى على وضعيات البحث ، وهناك فضاءات عربية أخرى تلعب فيها المؤسسة السياسية للدولة أو للحزب دور الرقيب الصارم فلا تستقبل المؤسسة المعرفية أو الأوساط العلمية إلا ما يتماشى

مع اللغة الأيديولوجية السائدة ، كما أن هناك فضاءات عربية تمارس فيها سلطة التقاليد الاجتماعية والثقافية القديمة ، والمحافظة بطبيعتها الدور الأهم ، فلا يكاد ينفذ من المصطلحات والمفاهيم الحديثة إلا النذر اليسير .

وفى كل هذه الحالات لا يصح القياس الضمنى الذى نجده فى قول الباحث أن « المصطلح لا يمثل إلا مشكلة جزئية وأن التقدم فى العلم المعاصر يعبر عنه باللغة الانجليزية مثلاً من غير أن يصحب ذلك اهتماما مماثلا بقضايا المصطلح »

فالوضعية الحضارية والتاريخية والاجتماعية التى يعيشها ويعانيها الباحثون العرب لابد وأن تفضى الى طرح إشكالية المصطلح بشكل يختلف تماماً عما نجده فى الانجليزية .

هذا القياس والحكم الناتج عنه يمكن أن ينطبق تماماً على اللغة العربية فى الماضى أى حين كانت لغة الثقافة والحضارة المهيمنة ففى تلك الفترة كان علماء الدين والنقاد والفلاسفة ينتجون المعرفة ويسمون الأشياء والظواهر بمعزل عن كل ، أو جل ، التوترات التى يمارس فيها الباحثون مهنتم « الشاقة » .

وحتى من ناحية تقنية ـ معرفية بحتة فإن الأركان الثلاثة التى تنهض عليها عملية صياغة وانتاج المصطلحات وهى كما يقول الباحث : (١) المعرفية العلمية الدقيقة بالشىء المراد تسميته و (٢) القدرة اللغوية وتحوى المعرفة بقوانين اللغة ومعجمها وطرق التعبير فيها و (٣) سعة التخيل التى تجعل المتخصص قادراً فى وقت وجيز على الربط بين الركنين الأولين (ص ٧) . . هذه الأركان تتضمن إشكالية فى حد ذاتها ، فالركن الثانى مثلاً يمكن أن يعنى أن على الباحث فى علوم الطب والهندسة والفيزياء والأحياء والحاسب الآلى أن يكون فى نفس الوقت متفقهاً فى علوم العربية على تعقيدها وصعوبتها ، هذا إن رام التأصيل والمشاركة فى إثراء لغته العربية بالمصطلحات الحديثة . أما إن ركز اهتمامه على الفعالية الانجازية فإنه بالتأكيد سيهمل هذا الركن من تفكيره ويكتفى باستخدام المصطلح الأجنبى وربما اللغة الأجنبية نفسها كما هو المتبع ، للأسف ، فى الكليات العلمية فى معظم الجامعات العربية .

وفى كل الأحوال لا يسعنى فى نهاية هذه المداخلة إلا تثمين الجهد الكبير الذى بذله الباحث من وجهة نظره كمختص فى حقل معرفى محدد ، ومن هذا المنظور اتفق معه فى الكثير من أطروحاته وتدعيماً لبعضها سأورد بعض الشواهد والأمثلة التى سبق وأن لاحظتها فى دراسات سابقة .

فيما يتعلق بما يولده عدم التواصل بين الباحثين العرب من تعدد وفوضى فى تعريب المصطلحات سبق وأن أشرت فى دراسة نشرت فى العدد الثانى من « علامات » أنه يوجد فى العربية اليوم أكثر من ثمانية « مصطلحات » مقابل « Semeologie » ـ ذى المرجعية الالسنية الفرنسية ـ و « Semiohc » ـ ذى المرجعية المنطقية الانجليزية . والأخطر من ذلك أن أحد اللسانيين « المتخصصين » يترجم مصطلح « Semilologie » بـ « الاعراضية » اعتماداً على مرجعية دلالية كانت سائدة فى اللغة الطبية للقرنين السادس عشر والسابع عشر ولم يعد لها أى حضور إلا فى بعض قواميس اللغة المهتمة بتاريخ الدلالات كقاموس (Robert) ! .

فى دراسة أخرى حول تأثير نظرية الرواية الغربية فى النقد الروائى العربى أشرت الى ما يمكن أن يولده الفهم الجامد والتطبيق الآلى لمصطلح « الرواية » من قضايا مغلوطة وأحكام تعميمية لا علاقة لها بالنقد الروائى أصلاً . فالاعتقاد بأن الرواية « جنس » أدبى غربى وبأن هناك رواية غربية « أنموذجية » هو وراء الجدل العقيم حول ما هى الرواية العربية الفنية « الأولى » وهل الرواية العربية مقتبسة من الغرب أو أن هناك رواية عربية منذ العصر الجاهلى . . بل يصل الأمر ببعض النقاد و « منظرى الرواية » العرب حد التشكيك فى وجود رواية عربية أصلاً اعتماداً على ذلك الفهم الساذج لمصطلح أو مفهوم « الرواية » .

ولعل أوضح الشواهد على عقم المحاولات التشريعية للمصطلحات والمفاهيم بعيداً عن مجال الممارسة العملية للبحث يتمثل فى هذه الهوة الكبيرة بين ما تنتجه المجامع اللغوية الرسمية وبين ما يستخدم ويشيع من تسميات سواء فى وسط المتخصصين أو فى الأوساط الشعبية التى يبدو أنها الفئة الأكثر حرية

وإبداعاً ومرونة فى تسمية الأشياء والتقنيات والظواهر الجديدة الوافدة من الحضارة الغربية .

لكن جملة هذه الشواهد وتلك الأمثلة يمكن أن تدل أيضاً على أن قضية المصطلح متعددة الأبعاد ولا يمكن أن يحسم الجدل فيها من قبل الباحث اللسانى وحده .

ولعل الوعى بها كإشكالية فلسفية ومعرفية وحضارية هو ما يجعلنا نخصص لها الكتب والبحوث وأعداداً خاصة من مجلاتنا بل ومؤتمرات وندوات مكرسة للمصطلح أو للمنهج (قررت لجنة الصياغة والتوصيات فى مؤتمر النقد الأدبى الذى عقد منذ فترة وجيزة فى البحرين أن يكون المؤتمر القادم مخصصاً كله لقضية المصطلح !) .

وبعكس ما تذهب اليه الفرضية الأساس فى هذه الورقة يمكن أن نعتبر هذا الاهتمام الجماعى بهذه القضية دليلاً على - إلى وعى أكثر عمقاً وجدية بقضية المصطلح ، بمختلف تجلياتها وابعادها ، والتى لم تكن لتطرح على الأجيال السابقة من الباحثين العرب المحدثين لا لأنها لم تكن موجودة وإنما لأن الوعى بها لم يكن قد تشكل بعد .

طمان :

الحقيقة أن ما قاله الزملاء الذين سبقونى أفسد عليّ كثيراً من النقاط التى كنت سأقولها ولكنى سأحاول تجميعها مرة أخرى .

قضية المصطلح ليست القضية التى يمكن لنا أن نمر عليها مر الكرام وقد لاحظت أن هناك أتجاهين متناقضين ، الأول يحاول أن يعطى هذه القضية حجماً أكبر من حجمها فيجعلها قضية القضايا بالنسبة للعلم ، أما الاتجاه الثانى فلا يكاد يعطى هذه القضية أية أهمية ويرى أن عملية المصطلح يمكن أن تنشأ بشكل طبيعى كأى نشاط لغوى ولا يجب أن تنصرف إليها اهتمامات الباحثين واللغويين والعلماء ، وفى وجهة نظرى لابد أن تأخذ القضية حلاً وسطاً بين هذين المتناقضين ، فلا ينبغى أن نقول إن المصطلح هو كل شيء وإذا عرفنا

المصطلح عرفنا العلم فهذا خطأ فادح ، ذلك أن تسويد الصفحات بالمصطلحات لا يفيد بشىء . ومن هنا فإن اتجاه العلماء والمتخصصين إلى تعريب المصطلحات وحشو القواميس بما لم يحل أى مشكلة نحن بصددها .

لذا فإنى أتفق مع الدكتور حمزة بأن هناك اهتماماً مبالغاً فيه بقضية المصطلح وينبغى أن ينظر إليه نظرة علمية دون أن يسمح بمثل هذه المبالغة . ولكنى أختلف معه وأتفق مع الدكتور منير فى قضية الاعتباطية فى التسمية ، فلا يمكن أبداً أن نقول إن الكلمات توجد اعتباطاً بدليل أنى أسأل طلابى دائماً عن كلمة « قشتر » وكلمة « قتشر » وهما كلمتان لا معنى لهما ومع ذلك فكلهم يفضلون « قشتر » على « قتشر » وهذا يعنى أن هناك عملية اختيار معين تتم وهذا يدل على أن اختيار الكلمة والمفاضلة بين الكلمات لا يتم بطريقة اعتباطية . . وحينما تحدث الدكتور حمزة فى ورقته عن الاعتباطية أشار إلى « إعمال الوسائل » وهذا يعنى أنها ليست اعتباطية فالوسائل تعنى الأشياء التى يستند إليها . .

وكذلك أتفق مع الدكتور معجب فى أن المقارنة بين الانجليزية والعربية فى الوضع الحالى مقارنة غير محقة لأن الانجليزية تعيش فى وضع حضارى لا يقارن بوضع اللغة العربية ، فالعربية تلهث من أجل استقبال أدوات الحضارة . ومن هنا يروق لى أن أقول إن ولادة المصطلح فى البيئة العربية هى ولادة بلا مخاض على عكس ما يحدث فى البيئة الانجليزية مثلاً حيث يتم انتاج المصطلح بناء مخاض طويل من التجربة التى قد تغيب عنا ، ومن هنا فإن أحدنا قد يستيقظ ذات صباح بعد ليلة هادئة فيرى فى جريدة الصباح (طريقك الى عالم الاتصال : البيجر) وكأنما هبطت عليه الكلمة فجأة بعكس الذى صنع هذه الآلة وفكر كثيراً فى تسميتها .

أما حول الاستراتيجيات الأساسية لتوليد العلم فإنى اتفق تماماً مع الدكتور حمزة فى أن الذى يشتغل بالعلم هو الذى يستطيع أن يولد مصطلحاته ، فالمصطلح الحقيقى هو الذى يأتى عفوياً أو اعتباطياً كما يقول الدكتور حمزة وهو كذلك الذى يجىء أثناء ممارسة العلم وليس ممارسة الترجمة .

ويقول الدكتور حمزة إن عملية صوغ المصطلح هى عملية إبداعية يقوم بها

الباحث أثناء بحثه . وهذا فى نظرى هو المحك الحقيقى لانتاج المصطلح . وقد فات الدكتور حمزة أن يتعرض لأسباب المصطلح ، هناك شروط ينبغى أن تتوفر لصوغ المصطلح ، والذين يقومون بتوليد المصطلح فى ثقافتنا العربية كل همهم أن يكون اللفظ رناناً مع أن هناك شروطاً اتصالية وشروطاً عقلية لقبول المصطلح ، الشروط الاتصالية هى أن يكون هناك شبه إجماع بين الجماعة اللغوية على قبول هذا المصطلح . وهنا يمكننا أن نشير الى أزمة الاختلافات بيننا حول كثير من المصطلحات الشائعة . أما الشروط العقلية فهى سهولة استدعاء هذا المصطلح وسهولة تخزينه وسهولة التعرف عليه وذلك بأن يرتبط بغيره من المصطلحات أو بغيره من ألفاظ اللغة عن طريق التماثل الصوتى أو عن طريقٍ آخر .

وهناك قضية كذلك تتمثل فى أن المصطلحات لا تفرض على الناس فرضاً ، فكلمة (مسرة) و (هاتف) و (تليفون) ومع ما فى كلمة (مسرة) من عذوبة إلا أنه لم يكتب لها الانتشار والقضية تتمثل فى (الادخال) و (الإحلال) . فإدخال المصطلح عن طريق جماعة اللغة أنفسهم أمر سهل ولكن الإحلال وهو أن نجد كلمة تحل محل كلمة وتقوم بطردها هو أمر صعب ، فإذا استقر اللفظ الأجنبى كان على المصطلح العربى أن يقوم بمهمتين ، الأولى أن يجد لنفسه قبولاً فى الجماعة اللغوية ، والثانية أن يطرد اللفظ الأجنبى ولعل الذى جعل الناس تفضل (هاتف) على (مسرة) هو أن الأولى تتكون من مقطعين فقط والثانية من ثلاثة وفيها إدغام كذلك ، وهذا يعنى أن هناك ضوابط عقلية معينة للقارىء الغربى يعتمد عليها عند تعامله مع المصطلحات وينبغى أن يأخذها من يعمل فى المصطلح فى الاعتبار دون أن يعتبر المسألة مجرد مسألة اعتباطية .

الغذامى :

يبدو أنه من حسن حظى أن جئتُ آخر المتحدثين لسبب رئيسى هو أننى اكتشفت أننا اجتمعنا كى نناقش ورقة واحدة والآن أجد نفسى أمام قضيتين ، الورقة الأولى تمثل قضية ؛ والحوار الذى دار الآن يمثل الأخرى ، فهناك ورقة مصاحبة تنشّأت أثناء الحوار .

هناك نقطة أساسية وهى أننا نتحدث هنا بحديث يتوجه الى جمهور ولهذا السبب فإننى أضع الجمهور الذى سيستهلك هذا الكلام فى الاعتبار ، ومن هذا المنطلق لابد أن نتيقن من اتفاقنا أو عدم اتفاقنا على بعض المفهومات التى طرحت كأسس للنظر من خلالها للورقة التى بين أيدينا .

وقد لا يكون من الصدف أن يكون الحاضرون هنا ثلاثة لغويين وثلاثة نقاد ، لكن الصوت الذى ظهر أكثر هو صوت اللغة سواء من خلال أنها كانت مكتوبة على ورقة سابقاً وكانت تحتل أذهاننا قبل أن نحضر ثم ما تعضد من كلام أثناء الحديث وصوت النقد بإزاء صوت اللغة يبحث الآن لنفسه عن طريق فيضع نفسه فى هذا التموضع الذى هو أساس ، بمعنى أن الإشكال الذى هو بين أيدينا ليس هو إشكال الباحثين ، وهنا أتفق مع الدكتور حمزة فى أن المصطلح ليس مشكلة غير أننا لو نظرنا الى المسألة على مستوى الجمهور لوجدنا أن الجمهور يشعر أن ثمة مشكلة والمشكلة هنا ليست نابعة من جوهر القضية وإنما من علاقات الاستقبال التى نشأت حولها وهذه العلاقات هى التى تفرض موضوعاً كهذا الموضوع علينا لأن الباحث العربى إذا لم يضع الجمهور فى اعتباره فإن بحثه سيظل حبيس الدائرة المغلقة أو الدائرة المعرفية ، ولعلنا الآن فى هذه الندوة بصدد دائرة بحثية مفتوحة ، إذاً المصطلح عندى مشكلة وليس بمشكلة ، ليس مشكلة أمامى كباحث ولكنه مشكلة أمامى كمتواصل مع الجمهور .

هذا يقودنى الى سؤال أساسى طرحه أولاً الدكتور منير التريكى وهو الاقتراح الذى قال به عن الضوابط وقد انتقد الدكتور التريكى ورقة الدكتور المزينى لأنها لاتنطوى على ضوابط ، وهنا يأتى السؤال : هل فكرة الضوابط عمل معرفى صحيح أولاً ومشروع ثانياً وقابل للتطبيق ثالثاً ؟ إذا ما وقفنا أمام هذه الأسئلةفإننا نجد أنه من غير الممكن أن نتحدث فى الثقافة المعاصرة عما نسميه ضوابط .

وإذا قلتُ أنه لا يمكن لنا أن نتحدث عن شىءٍ نسميه ضوابط فإن هذا يقودنى مرة أخرى الى مفهوم الاعتباطية ، ومفهوم الاعتباطية من أهم المفهومات التى طرحها دى سوسير وأثرت على الفكر منذ ذلك الحين الى الآن وأيضاً يدخل هنا

موضوع المصطلح ؛ فهل الاعتباطية الآن هنا بمفهومها اللغوى كما جرى النقاش أم هى اعتباطية بالمفهوم الاصطلاحى ، حينما طرح دى سوسير ، وتابعه فى ذلك باحثان هامان هما بياجيه وبارت . الاعتباطية فإنما كان يهدف إلى فك تلك القدسية التى تم توارثها عبر الأجيال حول مفهوم الدلالة ، وأنها ارتباط ثابت بين الدال والمدلول فى حين إنها على مستوى التمثل الثقافى فى التاريخ كله علاقة غير موجودة ، ولكن العلاقة بين الدال والمدلول تنشأ من خلال السياق ، وهنا نجد أنه لا يقصد بالاعتباطية أن الدال مطلق مبثوث والمدلول مطلق كذلك مبثوث ، وأن الدال والمدلول كائنات فضائية تتقابل بالصدفة وقد لا تتقابل ، القضية ليست هكذا ، وهناك قوانين خفية ، وخفاء هذه القوانين هو الذى يربك العلاقة بين الدال والمدلول . ومن هنا بد لنا أن نؤمن بالاعتباطية بمعناها الاصطلاحى المطروح عند دى سوسير أولاً والمتطور عند بياجيه ثانياً والمنتهى أخيراً عند بارت . ومن الطريف جداً أن المفكر العربى أبا حامد الغزالى قد لمس هذه الموضوع دون أن يسميه اعتباطية ، ونذكر هنا تعريفه للغة حينما قال إنها صوت دال بتواطؤ ؛ فوجود كلمة صوت ووجود كلمة دال يعطى قطبى الدال والمدلول لكن التواطؤ يعطى بعد السياق وأن الذى يربط بين الدال والمدلول هو السياق لكن ما هو هذا السياق ؟ من الذى يقرر هذا السياق ومن هو الذى ينفيه ؟ وحينما أسأل هذا السؤال فإننى أسأل سؤالاً إنكارياً بمعنى أنه ليس هناك أحد يمكنه أن يضبط هذا السياق ولكن الثقافة هو التى تدور فى حالات من الدوران جعلت مفكراً مثل فوكو يضطر الى أن يجرى ما يسميه بحفريات المعرفة لكى يبحث عن هذا الدوران وهذه العلاقات بين الدول والمدلول ، وهى علاقات متغيرة متحولة ، لا تتغير وتتحول بين جيل وآخر وإنما بين باحث وآخر بل ولدى الباحث نفسه بين مرحلة ومرحلة أخرى من مراحل حياته .

ومن هنا فإن علينا أن نمسك مرة أخرى بمفهوم الاعتباطية على أساس أنها هى التى تدخل مفهوم السياق ليربط العلاقة بين الدال والمدلول ، وحينما أقول مفهوم السياق يأتى مفهوم المصطلح ذلك أنه حينما ينتقل المصطلح من ثقافة الى ثقافة لابد أن تصحبه الاعتباطية مرة أخرى لأن السياق الثقافى هو الذى سيقرر

نجاح هذا الانتقال وصحته أو خطأه وتشويشه . والدكتور الزهرانى أشار الى مصطلح الرواية وكيف أن هذا المصطلح وإزاءه مدلولات وليس مدلولاً واحداً ، ثم كيف انتقل هذا المصطلح من مجموعة ثقافات غربية الى الثقافة العربية المعاصرة ثم يتم استحضار العربية القديمة . ويتم هنا تحقق مفهوم الاعتباط وهو الذى يفسر لنا هذه النقلة ، ذلك أننا هنا أمام دال وهو ينتقل يتصادم مع مدلولات وعلاقات التصادم بين الدال والمدلولات تحركها مجموعة من السياقات ، وإذا تغيرت السياقات تغيرت العلاقات بين الدال والمدلول وهنا يأتى الاعتباط ويأتى سؤال الضوابط مرة أخرى لكى أشكر الدكتور المزينى مرة أخرى على أنه لم يضع ضوابط فى ورقته ثم تصرف بناء على ضوابط . ضوابط خفية بدليل أنه حكم على (صوتيم) وفضل عليها (صوتيه) والتفضيل هنا مبنى فى الظاهر على غير ضوابط ولكنه فى حقيقته مبنى على ضوابط . ذلك أن الدكتور المزينى ينتمى الى تركيبة ثقافية ومعرفية وذوقية ويبدو بادىء ذى بدء أن الضابط الذوقى هو الذى جعله يفضل (صوتيه) على (صوتيم) ولو بحثنا لوجدنا أن هناك شيئاً أبعد من الذوق . فالذوق نفسه كان صنيعة لتركيبة ثقافية ومعرفية تختفى وراء ما نسميه الذوق ، فالذوق ليس بداية ولكنه نتيجة ، فلو أردنا نعكس سؤال الضوابط على ورقة الدكتور المزينى وجدناه لا يأخذ بها على المستوى العقلى الواعى وحينئذ يكون تصرفه تصرفاً ثقافياً صحيحاً على المستوى المعرفى الحاضر الآن ولكنه يخضع لها بطريقة غير واعية ومن هنا تأتى سلطة المعرفة ، سلطة السياق ، سلطة الغياب التى تتصرف وتوجه ورقة الدكتور المزينى .

وحينما أذكر سلطة الغياب فإن ذلك يقودنى مرة أخرى الى مجموعة من السلطات التى تتحكم فى عقدة المصطلح فى العالم العربى . . فما الذى جعل المصطلح عقدة فى ثقافتنا المعاصرة ولم يكن عقدة فى ثقافتنا القديمة وليس بعقدة فى الثقافات الغربية ؟ وهذا السؤال لم يتطرق إليه الدكتور المزينى وإنما أشار الى أن اللغة الانجليزية لا تعانى من هذه العقدة وأننا نحن الذين نعانى وبقى السؤال ، لماذا ؟ . . الدكتور معجب الزهرانى أشار إلى بعد فلسفى يجب

استحضاره ، أضيف أيضاً أن هناك بعداً أيديولوجيا يجب استحضاره ولا أستطيع مطلقاً أن أتصور سؤال تعريب المصطلح دون أن أتصور سؤال تعريب العلوم ، ذلك أن سؤال تعريب العلوم يتقلص أحياناً لكى يصبح معادلاً لمفهوم المصطلح ويتسع أحياناً لكى يصبح معادلاً للحضارة العربية والوجود العربى فحينما تتحدث عن تعريب العلوم فإن معنى ذلك أنك تريد من العرب أن يكونوا أمة فى هذا العصر ، فوراء مصطلح تعريب العلوم إحساس بأننا لسنا أمة وأن العلاقة بيننا وبين العلوم هى أن العلوم غير عربية ونحن عرب والعلاقة بين عرب والعلوم غير موجودة ولهذا تحاول أن تنشىء صلة بين عرب وعلوم فتقول « تعريب العلوم » . إن السؤال الذى تطرحه القضية هو سؤال حول إقامة مكان فى التاريخ . سؤال عن مكانة الحضارة ، إذن هذه كلها أعراض لمشكلة هى أننا نحن كعرب لسنا مجموعة من المؤسسات البحثية ، وأنا أريد أن أفرق بين المؤسسة البحثية والباحثين فنحن لدينا باحثون ولكن ليس لدينا عقلية بحثية ، بمعنى أن الاستقبال القرائى لمبادىء العلم وبحثه غير موجود ولأنه غير موجود فإن الطريق إليه هو أن نوجده ، وهنا يأتى السؤال عن الكيفية التى نوجده بها والاستطاعة فى حد ذاتها . ولن أخوض فى هذه النقطة وإنما أشير الى هذه الأسئلة فقط لأعود الى مسألة المصطلح كنقطة محددة ؛ فحينما يقول الدكتور المزينى إن المصطلح لا يختلف فى طبيعته عن كلمات اللغة الأخرى فإننى أقبل هذه اللغة قبولاً كاملاً فى حين إننى اختلف معها اختلافاً كاملاً ، أقبلها لأنها تهز العلاقة بين الدال والمدلول وتعطى فرصة للاعتباطية وحين تعطى فرصة للاعتباطية تأتى فكرة الثقافة والسياق ، وإذا قلنا إن المصطلح لا يختلف بطبيعته عن كلمات اللغة الأخرى فلابد أن نقبل هذه المقولة على أن الكلمات الأخرى هى ذاتها تدخل فى لعبة الاصطلاح والخروج عن الاصطلاح ، ففكرة المجاز فى الأدب هى فكرة الاصطلاح فى العلوم فالمجاز فى الأدب هى الانتقال من تعبير سائد الى تعبير يخترق هذه السيادة وهنا فى البلاغة لابد من ربط هذا الاختراق بالقرينة أى العلاقة السياقية ، فى حالة المصطلح لا يلجأ أى باحث الى المصطلح إلا إذا وجد أن كلمات اللغة كما يفهمها الناس لا تؤدى المعنى المعرفى الذى فى

نفسه وحينئذ يسعى الى أن يلتقط كلمات من اللغة وتصبح حينئذٍ كلمات مركزية في خطابه العلمي ، هذه الكلمات المركزية يتم استبعاد مدلولاتها السابقة السائدة ويشرع فى إحلال مدلولات جديدة فى هذه الكلمات الجديدة التى صارت بالنسبة له كلمات مركزية فهى لا تختلف عن بقية كلمات اللغة إلا أنها صارت مركزية بينما كلمات اللغة تؤدى وظيفتها التعبيرية المعتادة . أمام هذه الكلمة المركزية يصبح الوضع بين منعطفين فإما أن تكون الكلمة قادرة بحدودها الدلالية السائدة على أن تحتوى حدوداً دلالية بديلة وهنا لا تكون هناك مشكلة فكلمة النظم عند الجرجانى تختلف عن كلمة النظم عند الباقلانى لأنها عند الباقلانى ستحمل بمضامين جديدة وسيكون هناك عقد متفق عليه بين الباحث والقارىء وذلك بتعريف المصطلح فى بداية الحديث لكن لو كان لابد للكلمة أن تحمل أبعاداً دلالية أخرى أكبر من طاقتها الدلالية المتوارثة مثل ما جرى عند دريدا فى مصطلح (differance) الذى أشار إليه الدكتور حمزة فقد أراد دريدا أن يعبر عن مفهوم فلسفى علمى يحمل معنى الاختلاف والتأجيل والفجوات وهى ثلاث دلالات موجودة فى اللغة ولكنها موجودة فى ثلاث كلمات وهو يريد أن يحدث كلمة واحدة تدل على الثلاثة كلها ولو استخدم كلمة من كلمات اللغة الموجودة لكى يحملها هذه الدلالات الثلاث فإن القارى لن يتمكن قط من أن يوسع دائرة الكلمة ، لكى تحمل هذه الدلالات جميعها فى آن واحد ولهذا اضطر دريدا أن يغير فى الكلمة لكى يشعر القارى أن الكلمة التى أمامه ليست هى الكلمة التى يعهدها فى اللغة ، اضطر أن ينحت كلمة جديدة عن طريقة كتابة جديدة للكلمة فيضع (a) بدلاً من (e) ويحملها عندئذ معنى الاختلاف وهو موجود فيها ومعنى التأجيل ومعنى الفجوات ، أو الفراغات وهما معنيات مضافان إليها ، وهنا نجدد أنفسنا أمام ثقافة وسياق وباحث له معضلة لا تتفق مع معضلة أى باحث فى الثقافة نفسها ، وسنحاول نقل هذه الكلمة من الفرنسية الى الانجليزية وهنا لن تكون هناك مشكلة لأن الكتابة الانجليزية والكتابة الفرنسية تسمحان بإحداث مثل هذا التغيير ، ولكنك إذا نقلتها إلى لغة أخرى لا تسمح باستمرار فيزيائيات الكتابة فهنا يحدث الإشكال ؛ فحينها تنقل

الكلمة من الفرنسية الى العربية فإن قواعد الاملاء لا تسمح بإحداث هذا التغيير فأنت إذن بحاجة الى أن تفهم القارىء العربى أولاً ، وأركز على القارىء وليس الباحث لأنها مشكلة القارىء لا الباحث ، لابد أن تفهم هذا القارىء أن هناك فلسفة وأن هناك معضلة وأن هناك نقصاً ولابد من إكمال هذا النقص وإذا أحس القارىء العربى بوجود الإشكالات الثلاثة فإنه سيتمكن حينئذ من قبول الكلمة وهنا نأتى الى الاعتباطية مرة أخرى فالدال والمدلول لا يكفى لتحقيق المفهوم إذ لابد من وجود السياق ، فالسياق الثقافى لابد أن يؤمن أولاً لكنى تحدث عندئذ لعبة الدال والمدلول وإمكانية الالتقاء بينهما وهنا تجد نفسك بحاجة الى تحدث فى اللغة العربية حركة مماثلة لحركة جاك دريدا الذى لم يتسن له أن يحدث هذا المفهوم فى الفرنسية إلا بإحداث هذا الخلل الاملائى ولو افترضنا أن دريدا لم يحدث هذا الخلل فى الفرنسية فإنه لن يتمكن من إحداث هذا المفهوم الذى أحدثه . ولو أردنا أن نحتفظ بنفس الكلمة فى اللغة العربية فإننا حينئذ سنصطدم بالثقافة العربية وبُعدها الانتولوجى الذى تعتقد فيه أنها غنية بذاتها وهنا تأتى مشكلة تعريب العلوم وتتفرع عنها مشكلة المصطلح وإذا لم تضع أمام القارىء كلمة عربية فإنك عندئذ ستضع بينه وبين المعرفة التى تقدمها إليه هوة وهو سوف يصنف هذه المعرفة بأنها تغريبية ولن يتحقق هدف العلم ولذا فأنت مضطر أن توجد بديلاً . وهذا البديل لابد أن يدخل مرة أخرى فى علاقات تحول الدال والمدلول . ويعجبنى هنا أن كاظم جهاد قد أحدث تغييراً املائياً فى ترجمة المصطلح حيث وضع التاء بين قوسين [الاخـ(ت)ـلاف] ولو افترضنا أننا قلنا (الاختلوف) لتمّ احداث الصدمة التى تُشعر القارىء أنه أمام مجاز ما وتعيده الى سياق ما يمكنه من فهم المصطلح .

وهذا يقودنى الى القول إن معضلة المصطلح هى معضلة السياق الثقافى ولن نحل مشكلة المصطلح إلا بحل السياقات الثقافية لكننى أؤكد أن المصطلح ليس سوى كلمات مركزية فردية عند باحث معين بحيث أنها لا تعم أكثر من باحث واستخدامها عند باحث آخر يتضمن تغيرها عن الباحث السابق ثم نقلها من سياق ثقافى الى سياق آخر يتضمن تغيرها كذلك بمعنى أننا لن نستطيع عملياً

ولا يصح اخلاقياً أن ننقل المصطلحات على أمل أن تؤدى دلالاتها الغربية كما هى فى ثقافتها الأولى ، نحن ننقل المصطلحات بمعنى أننا نستخدم معرفة فننقلها من سياقها الأم الى سياق جديد لكى نوظفها فى سياقنا لا بمعنى أننا نحاكى فقط الثقافة السابقة ولكن بمعنى أننا نوظفها داخل ثقافة جديدة ، أما التعامل مع المصطلح تعاملاً يعطى دلالات حقيقية كما هو فى ثقافية الأمم فهذا تعامل معجمى له مشروعيته وله بعده العلمى وهو صحيح ولكنه لا يعدو أن يكون تعاملاً معجمياً ، وهذا الذى يجعلنى التقط هنا من الدكتور حمزة المزينى قوله أن قواميس الاصطلاح تأتى بعد انجاز المعرفة لكى تؤرخ لها فهى تأريخ لحالات المصطلحات فى ثقافات ما أو عند مذاهب ونظريات ما أو عند أفراد ما . . أما على مستوى التعامل المعرفي فإن نقلها يعني توظيفها ويعنى استخدامها ويعنى تحولها بالضرورة .

السريحى (مدير الندوة) :

قبل أن أعطى الكلمة للدكتور حمزة للتعقيب على آراء الأساتذة فى ورقته أود أن تأذنوا لى بالخروج قليلاً عن حدود دور مدير الندوة لأسجل بعض ملاحظاتى على ورقة الدكتور حمزة . .

أشعر أن معالجة قضية المصطلح تنبنى على الوقوف أمام خيارين : إشكالية توليد المصطلح أو انتاجه وإشكالية ترجمته ، وأخال أن كل إشكالية من هاتين الإشكاليتين تطرح أدوات خاصة بها فى مواجهة أسئلتها ، وأخال كذلك أن كثيراً مما جاء فى ورقة الدكتور حمزة من حديث عن اعتباطية الدلالة والتشابه بين الكلمة والمصطلح ينتج عن النظرة الى المسألة على أنها توليد للمصطلح غير أن ترجمة المصطلح تشكل عبئاً آخر فنحن حينئذٍ لا نسمى شيئاً ننتجه بل نحاول أن نعثر على تسمية لمنتج خارج سياق الثقافة التى ننتمى إليها وخارج سياق اللغة التى نتعامل بها ولذلك فإن عملية ترجمة المصطلح لا تعنى تسمية الشيء بقدر ما تعنى تسمية تسمية الشيء ، ترجمة المصطلح تعنى أن نصطلح حول مصطلح آخر وليس حول شيء ما . ومن هنا فإن الاعتباطية التى تقوم بين الدال والمدلول

لا تتحقق تماماً لأن العلاقة هنا ليست بين دال ومدلول وإنما بين دال ودال آخر ينتسب كل واحد منهما الى ثقافة تختلف عن ثقافة الآخر وهكذا يصبح المصطلح المترجم دالاً محيلاً الى دال محيلٍ الى مدلول . . وإذا أدركنا ذلك أدركنا التمايز بين إشكالية المصطلح فى العربية وفى الانجليزية فشجاعة اللغة التى أشار إليها الدكتور حمزة لا تكون إلا شجاعة اللغة التى تسمى أشياءها وهذه كانت متوفرة فى الغربية سابقاً وهى متوفرة فى الانجليزية أو الفرنسية الآن إلا أنه ليس بوسعنا أن نزعمها للغة العربية فى وضعنا الحضارى الراهن .

وكذلك علينا أن نكون حذرين فى القول بالتشابه بين الكلمة والمصطلح ذلك أن البعد الإنسانى فى الكلمة أكثر شمولاً بينما يرتبط المصطلح بمدلوله ارتباطاً تحددها العلاقات المعرفية فالكلمة أكثر ثراءً والمصطلح أكثر دقة .

أردت أن أسجل هاتين الملاحظتين قبل أن أعطى الكلمة للدكتور حمزة المزينى ليعقب على مداخلات الأساتذة الأفاضل .

حمزة المزينى :

سأحاول أن أعلق على بعض ما قيل هنا لأنه كان من العمق والتشعب بحيث أنه يصلح أن يكون ورقة جديدة كما قال الدكتور عبدالله .

أود أن أعود الى ما قلت سابقاً من أن المصطلح لا يختلف فى طبيعته عن كلمات اللغة الأخرى ذلك أننى أنظر الى الكلمة العادية فى اللغة على أنها مصطلح أساساً ولها قيمة معرفية ولها علاقاتها بالشىء المسمى وهى علاقات لا تتم إلا نتيجة الاتفاق أو التواطؤ وقضية التحيز الى المصطلح على أساس أنه يدل على نحو معرفى أقوى مما تدل عليه كلمات اللغة هى قضية موضع تساؤل ؛ فأنا لا أنظر إلى المصطلح بهذه الطريقة وإنما أنظر الى كلمات اللغة على أنها مصطلحات وأنها مماثلة تماماً للمصطلحات العلمية .

أما ما ذكره الدكتور منير التريكى من حيث تحول الاعتباطية الى (دوغما) لسانية حيث التوجه العام الى عدم وجود علاقة بين الاسم والمسمى والذى أشار الدكتور منير الى أن هناك دراسات ترفضه وذكر منها إحدى الدراسات ومع ذلك

فإننا إذا حاولنا أن نستند الى قراءاتنا الأخيرة فإن لى أن أذكر أننى قد قرأت مؤخراً لليومان وهو من اللسانيين البارزين فى مجلة الجمعية اللسانية الأمريكية وقد تحدث فى مقاله الذى جاء فى العدد الأخير من هذه المجلة عن الموقف اللسانى الذى يرى أن لا علاقة شرطية بين الاسم والمسمى وفى هذا المقال حاول أن يبرهن على صدق هذه النظرة وتناول بالسرد عدداً من المحاولات التى تحاول أن تنتقدها بل إن الدراسات اللسانية انتبهت الى ما هو أبعد من ذلك فالنظام النحوى والصرفى والنظام الصوتى اعتباطى فى طبيعته وأننا لا ندرى لماذا لا يوجد فى ستة آلاف لغة سوى أربعة أصناف من التتابع المسموح به فى مكونات الجملة .

ومن هنا فالقول بالاعتباطية لم يعد موقفاً نظرياً بل هو أمر معضد بكثير من الدراسات التى تناولت جوانب مختلفة من النشاط اللغوى فى لغات مختلفة .

أما قضية الحكم بنجاح بعض المصطلحات وفشل بعضها وقد قلت إن بعضها جيد وبعضها ردىء فتلك مسألة قد تعود الى الذوق دون أن تكون ناتجة عن شروط تملى علينا هذا أو ذلك . .

أما قضية الابداع اللغوى فهى أمر أساسى ذلك أن ابداع المصطلحات ابداع لغوى وقضية التسمية الموفقة فهى قضية نجاح بالصدفة للتخيل وليست هناك شروط واضحة لتفضيل كلمة أو أخرى . . وبالمصادفة ففى عدد (الحياة) الصادر يوم ٢٩ ذى القعدة يتحدث الدكتور نزار صالح عن تسمية (المياه البيضاء) التى تصيب العين بالكتاراكت .

وأشار أن هذا التسمية إنما هى لمرحلة من مراحل المرض ويرى أن هذا المصطلح ليس موفقاً ويقترح مصطلحاً آخر هو (الساد) بمعنى الحاجب أو الحاجز .

وقد تعرض الدكتور نزار فى مقاله الى مرض (الإيدز) أو (السيدا) وأشار الى أنه يتكون من الأحرف الأولى لتسميته فى الانجليزية أو الفرنسية والتى تعنى مرضى نقص المناعة المكتسبة ولذلك اقترح نزار أن نسميه بالعربية (منمك) . .

والحقيقة أن التسمية بأول أحرف كلمات الجملة موجودة فى ثقافتنا العربية فى تحديد حروف القلقلة أو الاخفاء مثلاً . . والذى يهمنا فى الموضوع هو أن يكون المصطلح كلمة قادرة على أداء الغرض دون مشكلة .

وإذا ما تعرضنا لمسألة الشروط فإن علينا أن نتذكر أن كثيراً من العلماء غير الانجليز وغير الأمريكان وهم علماء فى الفيزياء والكيمياء مثلاً يخترعون مصطلحاتهم بالانجليزية ماداموا يكتبون بالانجليزية مع أنهم يابانيون أو هنود أو شرق آسيويين وهذا يعنى أن بإمكان الباحث أن يخترع فى لغة ليست لغته فكيف يكون حال المتكلم إذا كتب بلغته وهذا يعنى أن الضوابط سراب أكثر من كونها حقيقة ، فما يشترط فى المصطلح فهو الاتفاق عليه والعيب هو عيب الاختلاف حوله أما أن مشكلة المصطلح ليست مقصورة على اللغة العربية فهذه حقيقة ويمكننا أن نجد آثار ذلك فى كتابات من يسمون بالحريصين على اللغة وأذكر منهم وليام سيفر أو سافير الكاتب الأسبوعى فى النيويورك تايمز وموضوعاته تدور حول المصطلحات الجديدة وهو كثير الانتقاد لها وهذا يعنى أنه إذا كانت الانجليزية على المستوى العلمى تقبل كل شىء فإنه يظل هناك من يرفض ذلك ويسعى الى نقاء اللغة والمحافظة عليها .

أما ما أشار إليه الدكتور معجب الزهرانى من أن هذه المسألة ينبغى أن تحل عن طريق النظر الفلسفى وأنا أسميه النظر العلمى التنظيرى وأنا أتفق معه حول هذه المسألة وقد قرأت بالأمس لأحد الكتاب قوله : إن أى نظرية مهما كانت سيئة تظل أحسن من لا نظرية وهذا يعنى أن علينا أن ندرك السياق العلمى والفلسفى الذى جاءت منه هذه المصطلحات فالمصطلح هو نقل معرفة وليس نقلاً للمصطلح ذاته ولكننى حينما أتحدث عن إبداع المصطلحات فإننى أتحدث عن مستوى العالم المفلسف ولست أتحدث عمن يبدع المصطلحات كهواية يقوم بها فى وقت فراغه ذلك أنك حينما تبدع مصطلحاً فإنك تنظر فى واقع الأمر حتى لو كان التنظير يتم على نحو غير واع .

أما القول بأن قضية المصطلح أكثر إلحاحاً فى عصرنا هذا منها فى عصر الطهطاوى فهى مسألة نسبية تتوقف على الموقف الحضارى والاحساس بقصور

اللغة . وحينما نلح على قضية المصطلح الآن فذلك لأننا نريد أن ننجز علماً وفكراً عربياً جديداً . وهذا يعنى أن العلة فى الاهتمام بالمصطلح علة سامية وإذا كان هناك من يسعى الى تعريب المصطلح فإننى أدعو الى التفكير فى هذه المصطلحات أولاً قبل أن نتعجل بتعريبها .

أما الدكتور حسن طهان فإنى اتفق معه على أن الاعتباطية إنما هى فى التسمية الأولى ، أى حينما تسمى شيئاً بشيء ولكن حينما تنتقل الكلمة بعد ذلك الى الآخرين فإنها لا تبقى اعتباطية وذلك لأن الربط بينها وبين المسمى يتأكد حتى أنها تقوم مقامه .

أما قضية شروط الابداع فقد تحدثنا عنها وهى مسألة شائكة فالشروط قد تكون محسوسة وقد لا تكون محسوسة وهى تعود فى ذلك الى طبيعة اللغة نفسها .

أما الدكتور عبدالله الغذامى فأشكره على تعاطفه مع الورقة وأود أن أشير الى أن الاستخدام المجازى للكلمة أو نقلها من سياق الى سياق ينم أحياناً بقرينة تبيح هذا النقل وأحياناً بدون قرينة فكلمة (الراوية) تعنى فى اللغة شيئاً وتعنى عند أصحاب الأدب شيئاً آخر ولا نعرف العلاقة بين الأمرين أو قرينة النقل المجازى على نحو واضح وربما كانت الكلمة فى أساس وضعها تحمل الدلالتين المختلفتين وأن محاولة الربط بينهما تعود الى ابداع تخيلى فحسب وما نقوله عن (الراوية) يمكن أن نقوله عن (الرواية) كذلك .

أما مشكلة القارىء فهى أننا عندما نتحدث عن المصطلحات فإننا لا نتحدث عن الباحثين وإنما نتحدث عن المستقبلين لهذه الأبحاث وهذا صحيح ولكن الذى يعنينى هو قارىء آخر ، هو باحث وقارىء فى نفس الوقت ، أى أننى أتحدث عن القارىء المتخصص ولا أتحدث عن القارىء غير المتخصص ، ذلك أننى إذا خاطبت القارىء غير المتخصص فلابد لى أن أرتضخ لغة أخرى غير اللغة التخصصية ، وحينما أكون فى مجال العلم فإن القارىء غير المتخصص لا يهمنى ومن هنا فإن مشكلة المصطلح عند القارىء المتخصص هى مشكلة له لأنه منتج وليس لأنه قارىء فقط .

أما ما أشار إليه الدكتور السريحى فإننى أود أن أقول أنه لا فرق بين ترجمة المصطلح وتوليد المصطلح ففى كلتا الحالتين هو ابداع لكلمة جديدة وربما أننا فى الترجمة أقل حرية فى التسمية حيث يقف المصطلح الأجنبى حاجزاً بيننا وبين المسمى الأول غير أنه لابد لنا من تجاوز ذلك بحيث لا يصبح حجر عثرة ، ومن هنا نقول إن المصطلح فى لغته والمصطلح المترجم كلاهما متوازيان فى علاقتهما بالمسمى ولذلك أقول إن المصطلح المولد فى لغته ليس أقرب فى التسمية من المصطلح المترجم الى الشيء المسمى فكلاهما فى الواقع يمكن النظر إليه على أنه ابداع للتسمية .

السريحى :

فى ختام هذه الندوة الكريمة أود أن أتقدم بوافر الشكر الجزيل للدكتور حمزة قبلان المزينى على تفضله باعداد الورقة التى ناقشناها اليوم وكذلك أشكر كلاً من الأساتذة الدكتور عبدالله الغذامى والدكتور حسن طهان والدكتور معجب الزهرانى والدكتور منير التريكى على تفضلهم بمناقشة هذه الورقة .

هوامش ورقة العمل :

١ ـ محمد رشاد الحمزاوي (١٤١٢هـ) في سبيل نظرية مصطلحية عربية ممكنة ، ورقة القيت في ندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات ، التي عقدتها مكتبة الملك عبدالعزيز بالرياض ، في الفترة من ٨ ـ ١٢ ذي القعدة ١٤١٢هـ ، ص٢ .

٢ ـ محمد رشاد الحمزاوي (١٩٨٦م) المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها (الميدان العربي) بيروت : دار الغرب الاسلامي ، ص١٢ ـ ١٣ .

٣ ـ محمد رشاد الحمزاوي ، في سبيل نظرة مصطلحية عربية ممكنة ، ص٦ .

٤ ـ عبدالسلام المسدي (١٩٨١م) التفكير اللساني في الحضارة العربية ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ص٢٠٣ .

٥ ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م) البيان والتبين ، تحقيق عبدالسلام هارون (الطبعة الرابعة) القاهرة : مكتبة الخانجي ج١ ، ص١٣٩ .

٦ ـ الجاحظ المرجع نفسه ، ص١٣٩ .

٧ ـ عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص٢٠٤ .

٨ ـ عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ .

٩ ـ الفارابي ، نقلا عن عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص٢٠٦ .

١٠ ـ قدامة بن جعفر ، نقلا عن عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص٢٠٨ .

١١ ـ عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص١٠٦ .

١٢ ـ أبو الفتح عثمان بن جنى (١٣٧٢هـ) الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، بيروت : دار الهدى للطباعة والنشر ، ج٢ ، ص٤٤٧ .

١٣ ـ ابن جني ، المرجع نفسه ، ج٢ ، ٤٤٧ .

١٤ ـ من الدراسات الجيدة في هذا الموضوع الدراسات التي قام بها ابراهيم بن مراد (انظر خاصة كتابه (١٩٨٧) : دراسات في المعجم العربي . بيروت : دار الغرب الاسلامي) .

١٥ ـ جون بوزلو (١٩٩٢) . ستيفن هوكنج : العبقري والكون . ترجمة ابراهيم فهمي القاهرة : دار الهلال (كتاب الهلال) ، العدد ٤٩٨ ، ص٨٣ ـ ٨٤ .

١٦ ـ Anne Eisenberg (1992) «Metaphor in the Language Of science,» SCientific American, vo1.266, No.5, (may,1992) p.95

١٧ ـ George Lakoff and mark Johnson (1980) .Metaphors We Live By. Chicago and Iondon : The university of chicago press. P 3.

١٨ ـ الرئيس أبو على الحسين بن سينا (١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م) اسباب حدوث الحروف . راجعه وقدم له طه عبدالرؤوف سعد ، القاهرة : مكتبة الكليات الازهرية ، ص١٢ .

١٩ ـ علي بن اسماعيل بن سيده (١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٨م) المحكم والمحيط الاعظم في اللغة . تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار (الطبعة الأولى) ، القاهرة : شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ج١ ، ص٣ .
٢٠ ـ عبدالسلام المسدي (١٩٨٤م) قاموس اللسانيات : مع مقدمة في علم المصطلح . تونس : الدار العربية للكتاب ، ص٥٥ ـ ٧٢ .
٢١ ـ حمزة قبلان المزيني (١٤١٠هـ) ، مراجعات لسانية . الرياض : النادي الادبي .
٢٢ ـ توماس ، س . كوهن (١٩٨٦م) بنية الثورات العلمية . ترجمة علي نعمة ، بيروت : دار الحداثة ؛ توماس كون (١٩٩٢م) بنية الثورات العلمية ، ترجمة شوقي جلال ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة) .
٢٣ ـ عبدالقادر الفاسي الفهري (١٩٨٦م) اللسانيات واللغة العربية ، بيروت منشورات عويدات ، ص٤٠٥ .

٢٤ ـ Peter Angeles (1981) Dictionaray of philosophy, Newyork: Barnes and Noble Books, P. ix-
Daniel N. Lapedes (1978) mcgraw-Hill Dictionary of physics and mathematics, P.VII

٢٥ ـ David Crystal (1980). A first Dictionary of linguistics and phonetics, London: Andre' Deutsch Limited, P.I.

٢٦ ـ John Lyons (1977). Noam Chomsky: Revised Edition. London: Penguin modern Masters, pp. 36-37

٢٧ ـ Dwight Bolinger. Aspect of language, P. 554. نقلا عن Crystal المرجع نفسه ص 1.

٢٨ ـ Noam Chomsky (1977). language and Responsibility. New York Pantheon Books, P. 171.

٢٩ ـ Anne Eisenberg, 1bid.

٣٠ ـ Alison Laurie, (1989), «A Dictionary For Deconstructors, » The New York Review of Books, vol. xxx vi, No.18 (november, 23,1989), PP. 49-50.

٣١ ـ Linda Hutcheon (1988). A poetics of postmoderism: History, Theory, Fiction. New York and London: Routlede, P. xi

٣٢ ـ Jonathan Culler (1982). On Deconstruction: Theory and Criticism after structuralism. Ithaca, New York: Cornell University press, pp. 141-156

٣٣ ـ jacques Derrida (1976). of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty spivak, Baltimore and London: The John Hopkins University press, P. xxx vii.

٣٤ ـ Jacques Derrida (1981). Dissemination. Translated by Barbara Johnson, Chicago: The University of Chicago press, pp. x viii - xix

٣٥ ـ Anne Eisenberg (1992) «Imperial English: The language of science ?» Scientific American, Vol. 267, No 6 (December 1992), P.112.

المصطلح النقدي وآليات صياغته

عبدالسلام المسدي

- ١ -

صياغة المصطلح لها ثوابت معرفية مطلقة ولها نواميس لغوية عامة كما لها مسالك نوعية خاصة ، وكل ذلك يمثل الآليات التى تقتفيها المصطلحات العلمية والفنية .

فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية ، وأما النواميس اللغوية فتقتضى تحديد نوعية اللغة التى نتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها وما تختص به من فروق تنعكس على آليات صياغة الألفاظ ضمنها ، فإذا جئنا إلى المسالك النوعية فإننا نعنى بها مجال الاختصاص المعرفى الذى نتناول آلياته الاصطلاحية بالدرس ، إذ رغم ما بين كل حقول المعرفة من قواسم مشتركة تحكم موضوع توليد الألفاظ الدالة على المفاهيم الدقيقة داخل اللسان البشرى الواحد فإن لكل فن من أفنان المعارف خصوصيات لا غرابة أن تأتى على الأعراف اللغوية بكثير من المؤالفات الواسمة تختلف من حقل علمى لآخر .

وجماع ما يأتلف من الثوابت المعرفية والمقاييس اللغوية والوسائل النوعية يشكل قاعدة التأسيس التى تحصّن الدراية النظرية ، وتؤمّن الخبرة العملية ، فتثمر من المادة ما يتزيد به أهل الاختصاص بصيرة بأدوات عملهم التى هى علامات واسمة لمفاهيمهم الذهنية ومتصوراتهم العلمية .

ـ ٢ ـ

ولنبدأ بالقول إنه ليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى أى معرفة من المعارف غير ثبته الاصطلاحى ، وإذا كان مألوفاً أن يعمد الباحث إلى تيسير معارفه فى سياق حوار فكرى متعدد الأطراف ، أو فى مقام تواصل ثقافى مبعثه كسر الحواجز بين أبراج العلم وسفح الهرم الثقافى العريض ، فإن ذلك لا يغير من جوهر هذه القاعدة شيئاً : فتعمُّدُ الحديث فى أى فن معرفى بتحاشى أدواته الاصطلاحية يمثل ضرباً من التشويه لا يُتغاضى عنه إلا عند مراعاة السياق الثقافى الأعم ، على أن هذا التجاوز يظل محكوماً بهامش دقيق كدقة مضايقه المعرفية الأخرى .

ان السجل الاصطلاحى فى كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومى الذى يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقى بحيث يغدو الجهاز المصطلحى لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها وفسد باختلالها تركيبه فتتهافت بفعل ذلك أنسجته .

إن بين العلم والمصطلح لحاماً هو كالتماهى الذى يقوم بين الدال والمدلول فى المسلمات اللغوية الأولى ، فكل حديث عن الدال منفصلاً عن مدلوله ، وكل حديث عن المدلول فى معزل عما يدلنا عليه ، بل كل حديث عن علاقة الدوال بمدلولاتها إنما ينطوى على فصل بين المتلاحمات ، وهو فصل لا يتجوزه المنطق ولا يستسيغه الظن إلا باعتباره إجراءً منهجياً لا غير ، تماماً كحديثك عن علاقة ذرة الأكسجين بهباءة الهيدروجين فى تركيبة الماء ، أو كتفكيكهما فى المختبر تحت الضغط الكهربائى بمنطلق الاستكشاف أو بهدف التجربة ، وكذا الشأن بين مضمون أى علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية .

ومصطلحات العلوم هى المرآة الكاشفة لأبنيتها المجردة ، ومن خيّل له أنه يتقفى أثر المعرفة دون تمثل متصوراتها الفعالة من خلال أدواتها الدالة فإنما شأنه شأن من ظن أن الكل يتألف بالقفز على الأجزاء ، أو أن للأجزاء كياناً منقطعاً عن كيان المجموع .

وكم من قضية زائفة ترتبت على نسيان هذه الحقائق ، بل كم من جدل جارح تأتّى من التغافل عن مثل هذه البديهيات ، ذلك أن بعض الناس قد يطالب ناقد الأدب بكتابة النقد مع تفادى مصطلحاته ، فإذا استجاب توسل بشرح المفهوم وتفكيكه إلى مركباته التقريبية من المعانى وظلال المعانى ، فإذا باللغة تزدوج إزدواجاً وظيفياً لا تطيقه بطبعها ، فيضيع المنشود .

ومن أعظم الاعتراضات الزائفة التى نصادفها اليوم بل ومن أشدها غرابة إذا أوردها أهل الذكر من الذين يحترفون النقد أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النقدى عليه إلى عسر مصطلحاته ظاناً أن لو كان الأداء الاصطلاحى على غير ما هو عليه لأمكنه أن يدرك كل العلم الذى حملته اللغة له ، وترى البعض قد انبرى مجاهراً يرمى الخطاب النقدى بالإلغاز مشهراً بما ظنه إغلاقاً فى المصطلح ، وطاعناً فى من لا يواسى أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحى ، وهى الإحالة المحض ، ومن ظن أن العارف قادر على أن يتحدث فى العلم بغير جهازه اللغوى الدقيق فقد ظلمه ما لا طاقة له به إلا أن يتواطأ على امتصاص روح العلم وإذابة رحيقه .

ومن الثوابت المعرفية المطلقة أن اللغة ظاهرة جماعية واجتماعية تتحرك طوعاً كلما تلقت منبهاً خارجياً ، فما إن يستفزها الحافز حتى تستجيب بواسطة الانتظام الداخلى الذى يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجاً من الحركة الذاتية .

ومن أشد المنبهات وقعاً على اللغة ـ فضلاً عن المكتشفات الطبيعية والابتكارات الحضارية فيما يتصل بمعاش الناس ورفاه الحياة لديهم ـ العلوم

والمعارف إذ تهجم على اللغة وتستثيرها بالمفاهيم المستحدثة فترد اللغة الفعل بولادة المصطلحات .

فتحت ضغط الحاجة تتولد الوسيلة ، وفى خضم هذه الصيرورة الحضارية تقف اللغة ـ أى لغة كانت ـ مشدودة إلى قطبين متجاذبين : يدفعها الأول بضغط المواكبة ويشدها الثانى بوازع حب البقاء اتقاءً لـلانسلاخ الماحى لرسمها ، وليس ما نسميه بحياة اللغة سوى قدرتها على ترشيح التعادلية القابضة على طرفى الجذب : أن تتلاءم مع الاقتضاءات المتجددة وأن تبقى على بناها التى بها جوهرها وفيها هويتها .

فالاصطراع المصطلحى الذى تشهده اللغة فى أى فترة من فترات حياتها إنما هو « علامة صحية » كما نؤثر اليوم أن نقول ، لأنه دليل على أن تلك اللغة ـ ومعها أهلها ـ واقعة فى خضم احتكاك الحضارات تواجه بقدم راسخة حوار الثقافات فى أعمق مدلولاته ، وسنرى كيف أن اللغة العربية على مدى حقب متعاقبة قد تمثلت الأدب الإنسانى كأحسن ما يكون التمثل : تقبلت ثمرات الأدب العالمى واستساغت دقائقه فى صوره الإبداعية ثم احتضنت مفاهيمه واستوعبت مقومات خطابه النقدى دونما تعسر أو إجهاد .

على أن من الحقائق العامة ما يتصل بالروابط الداخلية القائمة فى اللغة الواحدة بين رصيدها اللغوى المشترك والمنظومة الاصطلاحية لكل نشاط من أنشطة الفكر ، ذلك أن كل علم ينحت لنفسه من اللغة معجماً خاصاً ، وإذا كانت الألفاظ المتداولة فى رصيد اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمى فى سياق نفس النظام اللغوى يصبح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح داخل الاصطلاح .

ولو تتبعنا منظومة المصطلحات فى كل فن من فنون المعرفة وقارناها بالرصيد القاموسى المشترك فى اللغة لوجدنا مجموعة كبيرة يتداولها الناس بمعانيها الشائعة ويتداولها المختصون بمفاهيم محددة ، فتنفصل هذه عن تلك فى الدلالة انفصالاً

لا يبقى معه إلا التواتر فى الشكل الأدائى ، وهذه الحقيقة تصدق على كل معرفة صدقها على الأدب والنقد ، ومن رام على ذلك دليلاً فليبدأ بلفظتى الأدب والنقد ذاتيهما ليرى الفروق الدلالية بين ورودهما على اللسان المشترك وورودهما فى سياق كسياق حديثنا المختص هذا ، ثم قس على ذلك ألفاظاً : كالجمال ، والتعبير ، والأثر ، والتلقى ، والطبع ، والصنعة .

وبين القاموس العام فى اللغة والرصيد الاصطلاحى الخاص بكل علم ينبثق توازن متكافىء يأخذ فيه كل طرف من الآخر بما لا يدخل الضيم على دلالات اللغة فى وظيفتها الإبلاغية ولا على مفاهيم المعارف فى وظائفها النوعية من حيث هى خطاب علمى ، وعلى عماد هذه الحقيقة تنزرع قاعدة فرعية تتمثل فى أن توفق المصطلح فى أداء المتصور المنشود يوكل أمره إلى الاستعمال ومدى ما يحوطه به من رواج ، ومعلوم أن للاستخدام اللغوى نواميسه التى تتحدد بضوابط التركيب والايقاع ومقومات الرشاقة ، وهو ضرب من البحث قائم بذاته عند أهل الدراية لا يستوفى حقه إلا بتعاضد المعرفة اللسانية والخبرة الأسلوبية حتى يتحقق الانسجام بين مخارج الحروف وبنية الحركات وتركيبة المقاطع ، ثم يتطابق الكل مع خصائص الإيحاء الدلالى .

فالمصطلح يبتكر فيوضع ويبث ثم يقذف به فى حلبة الاستعمال فإما أن يروج فيثبت ، وإما أن يكسد فيختفى ، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس فى « سوق » الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف .

- ٣ -

فإذا كانت هذه أهم الثوابت المعرفية المطلقة فإن الدعامة الثانية فى تأسيس المستند النظرى لقضية المصطلح النقدى تتصل ببعض النواميس اللغوية التى تتسم بها اللغة المعنية بالدرس ـ وهى اللسان العربى فى مقامنا ـ مما يؤثر بشكل حاسم فى آليات توليد المصطلحات ضمنها ، ولا سيما عندما تظهر الحاجة إلى

وضع ألفاظ عربية إنطلاقاً من مصطلحات أجنبية هى فى معظمها تأتينا اليوم مسبوكة فى لغات منحدرة جميعاً من فصيلة غير الفصيلة التى ينتمى إليها اللسان العربى ، ولهذا الاختلاف فى النسب آثار بينة فى قضية المصطلح وآليات صياغته .

وبمراجعة طبائع اللغات طبقاً لأسرها التاريخية وفصائلها الجنينية نتبين أن كلا من اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية وكذلك الإيطالية والاسبانية والألمانية تنتمى من حيث الانحدار التاريخى إلى مجموعة اللغات الهندية الأوروبية ، بينما نعلم أن اللسان العربى هو من فصيلة اللغات السامية ، ولكن الأهم فى هذا المقام أن نعرف أن مجموعة تلك اللغات التى تمثل اليوم المورد الأساسى لظهور المصطلحات الحديثة فى شتى شعاب المعرفة الإنسانية تتكاثر الألفاظ فيها بفضل حركة استقطابية تحكمها ظاهرة التركيب الخارجى ، فيتولد العنصر الجديد من مزج عنصرين أوليين على الأقل ، وعندئذ تنصهر العناصر الداخلة فى التركيب اللفظى فيحصل اندماج دلالى ييسره ما لتلك الألسنة من طواعية انضمامية بحيث تتوافر القدرة التوليدية عبر الطاقة الالتصاقية بين الأجزاء .

ولهذه العلة لم تتقيد الكلمات فى هذه اللغات بطول كمى يحدد الحجم الأقصى لمقاطعها فتعذر عليها بالاستتباع أن تنسلك ضمن قوالب صرفية مستقرة ، وهذا من النتائج المباشرة لحركة الاستقطاب وطاقة التجاذب اللتين تعتمدهما هذه الفصيلة من اللغات .

أما اللغة العربية فهى ـ بحكم انتمائها إلى الأسرة السامية ـ تختص بطبيعة توالدية غير الطبيعة التركيبية ، وإنما لها قانون تكاثرى يعتمد الحركة الانفجارية داخل بنية الكلمات ، ويتم لها ذلك بفضل آلية الاشتقاق : هذا التقولب الصرفى المظهرى فى نطاق المادة اللغوية الواحدة ، والذى لولاه لتعذر على العربية أن تستوعب أى مادة اصطلاحية طارئة فى تاريخ المعرفة البشرية ، فطبيعى أن يكون الاشتقاق سمة نوعية فى اللغة العربية ، وليس صدفة أن كان

قياسياً يعتمد أجهزة مجردة ينضوى فى سلكها كل أصل جذرى بحسب حالاته من التجرد والزيادة .

فإذا كان التركيب الخارجى بمظهره التضامى بين الألفاظ القائمة وتشكله الالتصاقى بين الجذور واللواحق صفة مميزة للغات الهندية الأوروبية فإن الأسرة السامية تتكل فى تولدها الذاتى وتكاثرها القاموسى على الحركة الانفجارية التى تكتسب بها طواعية داخلية تمكنها من معاودة الانتظام الذاتى واستئناف الارتصاف البنائى عند كل حاجة دلالية أو اقتضاء اصطلاحى .

- ٤ -

ونأتى إلى الركن الثالث من أركان التأسيس المبدئى والذى أشرنا إليه بالمسالك النوعية لكل فنن من أفنان الشجرة المعرفية الكبرى ، وهذا المسلك فى سياقنا هو النقد الأدبى ، إذ لابد أن يكون لمجال البحث فى الأدب خصوصيات كما لكل علم ميزاته النوعية ، ولكن الذى يشدنا من تلك الخصوصيات هو ما تكون له انعكاسات على صياغة المصطلح بوجه مخصوص .

وأول ما يجمل الإلماح إليه ابتداء هو أن خصوصية المعرفة النوعية والتى هى فى مجالنا الحالى النقد الأدبى تزدوج مع خصوصية المادة ذاتها التى هى الأدب ، ولسنا نعنى فقط أنه مجال متميز عن المجالات الأخرى فى المعرفة الإنسانية وإنما نعنى أيضاً أنه يكتسب من أمة لأخرى ومن لسان لآخر مميزات إذا اشتركت فى بعض المقومات تفاصلت فى مقومات عديدة غيرها .

إن الأدب فى أمة من الأمم هو بمثابة مجمع خصوصياتها الثقافية ، فيه تتقاطع مسالك الأفراد والجماعات وعلى مرآته تنعكس صور التراكم الفكرى والإبداع الفنى ، فالأدب بهذا الاعتبار معيار للنسق الذى يداخل نسيج البنية الحضارية عند كل الشعوب ولكنه عند بعض الأمم أظهر منه عند بعضها الآخر .

ولكل هذه الأسباب لم تكن المفاهيم فى حقل الأدب ـ ومن ورائها المصطلحات الدالة عليها ـ على اشتراك مطلق بين الشعوب ، ورغم أن التصورات الذهنية عامة هى مما يصدق عليها مبدأ الملكية الذائعة بين الألسنة البشرية فإن شيوعها أظهر فى المجالات المعرفية الأخرى منها فى مجال الإبداع الأدبى ، وعن كل ذلك تترتب خصوصية القاموس اللفظى الذى به يتم الأداء : فالمدح والنسيب والمقامة والموشح والوقوف على الأطلال ، كلها من المفاهيم المتقيدة بالخصوصية العربية ، تماماً كتلك التى ترتبط بخصوصيات الأمم الأخرى إذا تحدثنا عن الدراما والتراجيديا والأوبريت وغير ذلك مما سنعرج عليه فى مقام الإشكال المصطلحى .

فإذا جئنا إلى النقد أنجزنا بصفة طبيعية التحول الكيفى من مجال الخلق الفنى إلى مجال إحكامه بأدوات ذهنية هدفنا بها السيطرة على الظاهرة بواسطة العقل ، فالنقد معرفة ، وهو معرفة من طبيعة خاصة : إذا نظرت إليه من زاوية الفن قلت إنه علم الفن القولى وإذا نظرت إليه من زاوية اللغة قلت إنه علم القول الفنى ، ولا يغير ذلك شيئا من أنه علم للأدب لا ينازعه أحد فى أن يكون له من اللغة جهازه الاصطلاحى .

غير أن الصعوبة التى تبرز حينئذ هى أننا فى النقد نتحدث باللغه عن اللغة فنقيم خطابًا انطلاقًا من النظر في خصائص خطاب آخر ، فى حين أننا عندما نتحدث عن سائر أصناف الفنون الابداعية الأخرى نستعمل الأداة اللغوية التى هى مختلفة فى طينتها عن أدوات الإبداع التى نواجهها ، فمادة الرسم والنحت والألحان من جوهر آخر غير البنية اللغوية وهذا مما غدا اليوم فائضاً فى القول .

وإذا كان كل مصطلح علامة ، وكانت العلامة بمثابة الرمز ـ إذ هى شاهد على غائب ـ فإن ذلك هو الذى يعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب النقدى من حيث هو تعبير علمى يتسلط فيه العامل اللغوى على ذاته ليؤدى ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية . ويزداد الأمر عسراً عند الانتقال من المعالجة النظرية للظاهرة الأدبية العامة إلى دراسة فن من الفنون بضرب من الكشف النوعى أو التحليل التطبيقى ، ويتلابس عندئذ الخطاب القائل بالخطاب المقول فيه بما أن

اللغة التى تمثل مادة الفحص تتطابق حينئذ مع اللغة التى تمثل وسيلة التعبير عن ثمرة هذا الفحص ، ومن المفارقات الناجمة عن هذا الدوران أن البحث النقدى يزداد يسراً وارتياضاً كلما تباينت اللغة المدروسة واللغة الدارسة ، فالخطاب المعرفى فى مجال النقد يتناسب جلاؤه تناسباً طردياً مع اختلاف اللغة الموضوعة عن اللغة المحمولة .

وتنجر إلى المصطلح النقدى بعض الآثار التى تتولد فى شأن صياغة المصطلحات بصفة عامة ، ومن أجلاها أن مَن يمارس استخدام المصطلح - ويضطر فى بعض الأوقات إلى استحداثه بالوضع - كثيراً ما لا يكون على خبرة كافية بالنواميس التى تحكمه من الداخل ، إذ ليس من المطلوب أن يكون المتخصصون فى مختلف العلوم بمدركين للقوانين التى تقتفيها اللغة فى بناها الصوتية والصرفية والمقطعية ، وإن كان الحد الأدنى فى ذلك مما لا يسهل التغاضى عنه حتى لا ينساق الباحث وراء محاصرة الفكرة المنبثقة فى ظنه فيندفع إلى توليد اللفظ غافلاً عن أبسط حقوق اللغة كالذى رام أن يبرز فكرة التجربة التى يمر بها الإنسان عبر التاريخ فى نطاق الحديث عن الأسطورة معبراً عما يعيشه الإنسان فاستعمل اسم المفعول من فعل عاش فقال فى عنوان بحثه (الأسطورى فى الجاهلية : المعيوش التاريخى والمرموز الشعرى) فجاء بالقالب الذى لا يرد ذكره عادة إلا عند تدريس قواعد اللغة لبيان أن اسم المفعول من الفعل الأجوف اليائى - كمبيع ومعيش - يأتى فى الصياغة على فعيل التى هى منقلبة فى الأصل عن مفعول ، فيذكر على وجه الافتراض والتقدير أن مبيع أصلها مبيوع ومعيش أصلها معيوش(١) .

والأمر فى قضية المصطلح النقدى بالغ الدقة إذ هو مما يندرج فى تلك المعارف اللغوية ، ثم هو فى بعض وجوهه مقصود لذاته أكثر مما يكون الشأن مع مصطلحات أى علم من العلوم الرياضية أو الطبيعية أو التقنية ، فاللفظ فى هذه

(١) قصى الحسينى ، الفكر العربى المعاصر ، بيروت ، ع ٣٨ ، مارس ١٩٨٦ ، ص ١٢٥ - ١٣٦ .

المواطن مجرد ممر عارض ، أما فى النقد فهو أداة تؤدى معنى وفى نفس الوقت تستوقف بشكلها الصياغى ومظهرها التركيبى .

ثم إن النقد الذى هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل ، وضوابط المنطق ، وأدوات الادراك ، بغية الوعى بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع نص جديد تقتفى لغته لغة النص الذى كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد ، فتتماهى اللغتان : لغة النص الموضوع ولغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود . وبناء على كل ذلك يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية موازية ، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته .

إن المصطلح النقدى تزداد حظوظ مقبوليته فى التداول والتأثير كلما توفرت فيه مقومات المواءمة الإبداعية ، وإذا كان متيسراً أن نعوّل فى ترويج مصطلح طبى أو هندسى - تعتريه بعض مظاهر التنافر الصوتى أو النشاز المقطعى - على مرور الزمن وضغط الحاجة وكثافة الاستعمال فإن الأمر فى المصطلح النقدى يختلف عميق الاختلاف ، لأن المواءمة الجمالية والنفسية لا تغتصب له اغتصاباً .

وإن من شروط الجهاز المصطلحى فى مجال النقد الأدبى أن يستبقى اللفظ كل طاقته الإيحائية لأن التماهى المنشود بين المتصور الذهنى والكلمة المصطلح بها عليه هو من التماثل الوظيفى ولذلك كان للتخييل فيه نصيب وافر .

وإذا كنا نميز فى قاموس اللغة عادة بين الطاقة التصريحية للألفاظ وطاقتها الإيحائية ، وكنا أيضاً نفرق بين الدلالة الذاتية للكلمات ودلالاتها المساوقة ، وكنا كذلك نفاصل بين الدلالة بالوضع الأول والدلالة بالوضع الطارىء عندما يُلتجأ إلى المجاز ، فإن كل هذه الحدود تظل غائمة فى قضية المصطلح النقدى لأنه على الدوام لفظ متحفز من خصائص المعنى فيه أنه شديد التوثب : سلطته أنه لولبى التولد ، لا أنه ساكن مستقر .

وآخر ما يتعين الإلماح إليه فى سياق هذا الركن التأسيسى والذى يشمل المسالك النوعية بحسب كل معرفة على حدة هو أن النقد الأدبى وإن كان دوماً مترافقاً مع المعارف الأخرى ، سواء منها الدينية أو الفلسفية أو التاريخية ، فإنه فى العصر الحديث قد أصبح متواشجاً فى الأعماق مع حقول معرفية هى على غاية من الدقة ، بل ولبعضها ـ وهى من العلوم الإنسانية ـ تجليات تلامس ما لبعض العلوم الصحيحة من تشكيل صورى فى الضبط والصياغة . وغير خافية اليوم علاقة الأدب والنقد بعلم النفس وعلم الاجتماع وبعلم الاحصاء وعلم العلامات فضلاً عن ارتباطه الوثيق بعلمى اللغة والأسلوب .

ـ ٥ ـ

وإذ قد بانت لنا الخلفيات التأسيسية فى قضية المصطلح النقدى ، من ثوابت معرفية مطلقة ، ونواميس لسانية عامة ، وضوابط نوعية تخص الحقل الذى نحن بصدده وهو الفن القولى موضوعاً والخطاب النقدى مادة ، فإننا نقتحم كشفاً ميدانياً نحاول أن نستجلى فيه أهم الآليات الإجرائية التى تحكم صياغة المصطلح النقدى الحديث فى ساحتنا العربية ، وذلك بالاعتماد على محاور الأبحاث سواء أكانت فى قالب كتب أم فى شكل مقالات ، وسواء أكتبت باللغة العربية بدءاً أم ترجمت إليها .

وتحديدنا مجال الاستكشاف بسياق العناوين يمليه الحرص على تتبع بعض الظواهر الملابسة لصياغة المصطلح النقدى وقد تبلور فى قالبه النهائى واكتسب منزلة الصيغة التى كرسها صاحبها فى مستوى متقدم من التجريد . ذلك أن صوغ الكلمات الاصطلاحية كثيراً ما يمر بفترات من المخاض على لسان القلم الواحد فترى الباحث يراود المفهوم مراودة تلو مراودة ، مرة بقالب لغوى تقريبى ومرة أخرى بمحاصرته أكثر فأكثر ، وغالباً ما يعمد الكتاب إلى تعداد القوالب التعبيرية مساعدين بذلك القراء على الإمساك بزمام المفهوم الذى يريدون بلورته ، ويحدث أحياناً أن يتخذ الباحث من التكرار والمعاودة مطية

يعين بهما نفسه على تدقيقِ رقائق المتصور الذهنى بين يديه ، ولا يرد شىء من هذا إلا فى سياق التبسط والتحليلْ .

أما ما يوضع فى العنوان فلا يكون فى الأحيان الغالبة إلا صياغة متمحضة بلغت فى ارتقائها مرتبة المصطلح المتكتل . وهذا على الأقل فى تقدير القارىء المتلقى إذ كثيراً ما يناظر بين اللفظ الوارد فى العناوين واللفظ المستصفى فى القواميس المختصة .

وإلى جانب خاصية التكريس هذه ننطلق من اعتبار العنوان فضاء للتعبير عن القضايا الكبرى إذ هو إطار لإثارة المعانى الأدبية المشتركة والمحاور الفنية المتسعة وكذلك التيارات النقدية الغالبة . ثم إن العنوان مرآة منهجية فى غالب الأحيان تنعكس عليها صور الاختيارات النظرية والتطبيقية فى آن معاً .

■ ٦ ■

وأول ما نتطرق إليه من هذه الآليات وإن كان من طبيعة خاصة فى سياق اللغة العربية هو النحت ، ولئن عد من الوسائل التى تنمو بها لغتنا فإننا نعتبر أنه سمة نوعية لفصيلة اللغات التى أسلفنا عنها أنها لغات انضمامية كلغات الأسرة اللاتينية والجرمانية والأنجلوسكسونية ، ففيها يتم توليد الكلمات بضم الألفاظ المتكاملة بعضها إلى بعض ، أو بانتزاع اللفظ الجديد من بعض أجزاء الألفاظ المتعاملة ، كما يكون بضم اللفظ إلى أدوات معجمية غير ذات وجود مستقل هى تلك الزوائد التى إذا جاءت فى أول الكلمات سميت صدوراً ، وإذا جاءت وسطها سميت حشواً ، وفى أواخرها لواحق .

إن العربية من أسرة طبيعتها التوالدية غير الطبيعة النحتية وإنما محركها التكاثرى هو الاشتقاق كما أسلفنا ، لذلك كان النحت حدثاً عارضاً فى اللسان العربى ، وتكيفاً طارئاً على جهازه ، ولقد لجأت إليه العرب فى حالات محددة كان أكثرها طوعاً وأقربها إلى الاستساغة ما صيغ على وزن من أوزان اللغة فكان فى الأغلب لفظاً منحوتاً من جملة كاملة أو مختزلة ، كذا نحتوا « بسمل »

و « حمدل » . والمتتبع لتاريخ اللغة العربية يدرك كيف كان أمر احتضان اللفظ الأعجمى أهون على العرب من اللجوء إلى النحت الذى يؤدى إلى شذوذ فى الأوزان أو عجمة فى ترتيب الأصوات وتوزيع المقاطع .

وفى النقد الأدبى نقف على صيغ تركيبية تندرج بدءًا ضمن آلية النحت وإن كانت من ضرب مخصوص وتتمثل فى إرداف اللام النافية إلى بعض الأسماء ، وهو من باب ضم كلمة إلى أخرى ، والكلمتان فى هذا السياق إحداهما من قسيمة الحروف والثانية من قسيمة الأسماء ، ولا شك أن المدخل الأول لهذا القالب هو مصطلحات علم النفس حينما يتداولها خطاب النقد ، ولا سيما عند الترجمة ، كأن ينقل مصطفى كمال بحثاً لجان ميشال بالميى بعنوان (تشكلات اللا وعى)[٢] ، أو يكتب مطاع صفدى (اللا شعور بين السلوك والاجراء) [٣] ، فيرد اللفظ المنحوت مضاعف التركيب عن طريق أداة التعريف التى هى الألف واللام ، ولكن هذه الكلمة نفسها قد ترد منزوعة عن سمة التعريف وتكون مضافة فى التركيب النحوى على منوال ما كتبه حميد لحمدانى (نحو لا شعور النص أو البشلارية الجديدة)[٤] .

ويخرج هذا القالب من النحت عن دائرة المصطلح الفنى التابع لمجال معرفى مجاور ليستقر ضمن الآليات الخاصة بمفاهيم النقد كلياً ، ويطوف عندئذ بين الفكرة المجردة ذات الخلفية الفلسفية كما فى (الجنون فى الأدب الفرنسى : العقل واللا عقل أو خطاب الجنون عند ديدرو) والفكرة المجازية ذات التركيب المزدوج فى اللغة والإبداع كما فى (البحث عن اللا مرئى فى المضمون الشعرى) إلى أن يتخذ شكل المفهوم الاجرائى الذى يتوسل به الناقد فى العملية

(٢) بيت الحكمة ، الدار البيضاء ، ع ٨ ، نوفمبر ١٩٨٨ ، ص ٦٠ - ٧٩ .
(٣) الفكر العربى المعاصر ، بيروت ، ع ٢٣ ، جانفى ١٩٨٣ ، ص ٤ - ١٥ .
(٤) دراسات سيميائية ادبية لسانية ، فاس ، ع ٥ ، ١٩٩١ ، ص ٤٥ - ٥٠ .

التحليلية (الركض بين اللا زمان واللا مكان فى رواية الأفيال) بعد تجريد المتصور من كلمتين خالصتين فى الاسمية : الزمان والمكان(٥) .

على أن نحت المصطلح فى النقد الأدبى قد يسلك فى هذا القالب بشكل مزدوج كما فى (اللا تاريخانية) فيأتى اللفظ مستهلاً بالزائدة الصدرية اللام النافية ومذيلاً بلا حقتين أولاهما طارئة على الكلمة وهى الألف والنون ، وترجع فى الأصل إلى أحد قوالب المصدر فى العربية كغفران وحرمان وسيلان ، واللاحقة الثانية متكونة من جمع ياء النسبة إلى تاء التأنيث مما يعين على صياغة المصدر الصناعى ، وهكذا يرد المصطلح فى مجال البحث النقدى مستعاراً من مجال المعارف المجاورة (البنيوية والنزعة اللا تاريخانية)(٦) .

إن هذه الصيغ تندرج من الناحية اللغوية فى مسلك النحت ولكنها تظل فى وضع وسط بين قالب التركيب النحتى وقالب الاشتقاق ، ناهيك أننا نستطيع إجراءها على الموازين الصرفية المتداولة بأن نناظر بينها وبين المفعول واللا مفعول ، والتفعيل واللا تفعيل حتى نصل بشىء من الجهد إلى القول بأن اللا تاريخانية هى على وزن اللا تفعيلانية .

ولكن النحت يتسلل بوجه آخر إذ يسبك بالانضمام التركيبى على نمط اللغات الالتصاقية فيرد فى قالب انتقالى كما فى (سوسيو - بنائى) وهو شكل تعتريه عوارض الدخيل والتركيب فى نفس الوقت مما أملى تلك المطة الخطية اللاحمة(٧) . ولكن النحت قد يرد فى بعض الأحيان النادرة مستوفياً حقه كاملاً كنمط فى الصياغة يعتمد تأليف مصطلح من لفظتين تُقتطع إحداهما من كلمة أصيلة اقتطاعاً ثم تلصق بكلمة قائمة بذاتها ، وهكذا نقرأ لهدى وصفى

(٥) العناوين الثلاثة هى على التوالى من تاليف :
أ - محمد على الكردى ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ١٨ ، ع ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٩ - ٤٢ .
ب - بوكرامى سعيد ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع ٣٨ ، ١٩٨٥ ، ص ١١٠ - ١١٦ ،
ج - شمس الدين موسى ، الأقلام ، بغداد ، فيفرى ١٩٨٣ ، ص ٧٦ - ٨٠ .
(٦) فاضل ثامر ، كتابات معاصرة ، بيروت ، ع ٦ ، ١٩٩٠ ، ص ١٠ - ١٣ .
(٧) حميد لحمدانى : من اجل تحليل سوسيو - بنائى للرواية - رواية « المعلم على » نموذجاً ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ .

- ٧ -

إن الآلية التى نقصدها هى آلية النقل فى معنى الأخذ المباشر للفظ الوارد وهو ما يطلق عليه فى سجل علومنا اللغوية « التعريب » ، وهو مصطلح دقيق يقصد به طريقة اللسان العربى فى معالجة الألفاظ التى يستقبلها من الألسنة الأخرى مستوعباً إياها دالاً ومدلولاً ، لذا فهو نعت لما يتبع ظاهرة التداخل اللغوى حضارياً ، ولذلك دقق القدماء التسمية فأسموا الظاهرة العامة « دخيلاً » وخصوا قولبة اللفظ الدخيل بمصطلح « التعريب » فقالوا تعريب الاسم الأعجمى أن تتفوه به العرب على مناهجها ، على أن منهم من تجاوز الفصل المفهومى فأطلق التعريب على الظاهرة وعلى عوارضها فى نفس الوقت وهو ما ذهب إليه جلال الدين السيوطى : « المعرب هو ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان فى غير لغتها »[٩] .

فالقضية تتصل إذن بظاهرة لغوية حضارية اصطلاحية لم يخل منها لسان من الألسنة فى أى عصر من العصور ، وهى بمثابة حبل الأسباب بين الأقوام عبر اللغات وقد اطرد البحث فيها لدى اللغويين بما أطلقوا عليه فى اللغة الأجنبية مفهوم الاقتراض ، فكأن اللفظ الدخيل بمثابة الشىء المستعار ، ويحشر وجه من الموضوع فى اللسانيات المعاصرة ضمن محور التداخل بين اللغات مع تفصيل الظاهرة إلى أصناف ثلاثة من حالات التأثير : تأثير الطبقة اللغوية العليا عندما تأخذ لغة القوم المغلوبين من لغة الغالبين ، وتأثير الطبقة اللغوية المجاورة عندما يقع التأثير اللغوى بحكم الاحتكاك الجغرافى بين شعبين متجاورين ينتميان إلى قوميتين مختلفتين ، ثم تأثير الطبقة اللغوية السفلى وذلك عندما تتسرب ألفاظ

(٩) المزهر فى علوم اللغة ، القاهرة ، (د .ت .) ج ٢ ، الباب ١٩ .

من لغة شعب مغلوب إلى لغة الغالب على أمرهم . ويتناول الدرس اللغوى فى هذا الصدد وجوه التداخل فى مدارجه المختلفة من الصوتى والصرفى والمعجمى إلى النحوى والدلالى فالأسلوبى .

ومما لا وجه له فى نظر اللسانى الناقد أن يتواصل جدل البحث عما إذا كان الدخيل ـ وقد دخل ـ جزءاً من اللغة أم غريباً منبوذاً ، أو أن يُعد أمراً خاصاً بلسان دون آخر حتى يُظن أنه وسيلة نموٍّ وقفت عليه . وإنما الدخيل ظاهرة مطلقة يفرضها الاحتكاك الجغرافى واللقاح الحضارى ، ومعروف أن العلوم والفنون من أقوى الروابط بين الأمم والحضارات ، وقد عُدت المصطلحات المعرفية سفراء الألسنة بعضها إلى بعض . فالتعريب ـ باعتباره نقلاً مصطلحياً ـ صورة لظاهرة لغوية عامة ترضخ بحكمها اللغات إلى الضغط الحضارى التاريخى فتتحسس لنفسها توازناً بين دفاعها عن نفسها وقدرتها على استيعاب الحد الأدنى من اللفظ الأجنبى الوافد ، ويَقوى هذا التوازن بقدر قوة المجموعة اللسانية حضارياً .

وفى مجال الابداع الأدبى وما ينتسب إليه من ضروب النقد تعتبر آلية النقل الاصطلاحى فى بعض الأحيان من الضرورات القاهرة ، لأنها تمس خصوصيات بالغة الدقة إذا بحثت لها فى لغتك عن بديل مطابق أعوزتك الحيلة وإذا ترجمتها على سبيل التقريب أو المحاكاة حرّفتها عما هى عليه عند أهلها ، وأدخلت الضيم على أخواتها فى لغتك التى بها تحاكيها ، ولكن هذه الظاهرة تنصاع إلى تعادلية الناموس اللغوى ، وإذا ما اعتراها شطط فى الاستخدام رَدت الغريزة اللغوية الفعل لتحدث توازناً جديداً .

وأول ما نقف عليه ونحن نجرى استقراءنا الميدانى فى هذا المجال هو أن آلية النقل الاصطلاحى فى مجال العمل الأدبى وعلى وجه التخصيص فى سياق ضبط المحاور النقدية المعبر عنها فى عناوين الأبحاث تستند إلى ضربين من التراكمات يجعلانها تنساب فى النقد الحديث مع المفاهيم المستجدة فى غير قطيعة مع ماضيها النقدى القريب .

فالضرب الأول يتمثل فى جملة من المصطلحات العرَضية التى يحملها الإرث النقدى المتداول وذلك بدون تقيد بحدود التصنيف الثنائى بين نقد مستجد ونقد مألوف ، ومورد هذه الألفاظ الدخيلة هو فى الغالب من منقولات القاموس اللغوى العام ، أو ما يعبر عنه فى عرف اللسانيين بالرصيد المشترك ، فالحديث عن (جماليات التشكيل الفلكلورى) أو عن (بنية القصة البوليسية)[١٠] قلما يثير الاحساس بغربة اللفظ ، ذلك أن مصطلح الفلكلور قد اندرج فى جدول الاستخدام العربى رغم مجافاة بنيته للموازين الصرفية المتداولة ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى النعت الواصف فى عبارة « القصة البوليسية » : فلئن ظل الاستعمال متردداً تجاه الاسم الأصلى وهو « البوليس » بحيث يقع اللجوء فى القاموس اللغوى العام إلى ألفاظ بديلة ، مثل الشرطة والحرس والدرك ، فإن القالب النعتى ضمن الحيز الأدبى يعد من العبارات الجاهزة التى استقرت فى الاستخدام فكفت عن توليد أى شعور بالنشاز ، فلم نقف يوماً على من حاول التعبير عن هذا المفهوم باللجوء إلى آلية الترجمة واستخراج النعت من اسم الشرطة أو الحرس ليصف به القصة فى هذا السياق .

على أن من المصطلحات العرضية ما يكون صادراً عن مجالات الحقول المجاورة كلفظ الكيمياء والفيزياء وكلفظ الميتافيزيقا[١١] وهى من المصطلحات الدخيلة : بعضها متمحض عربياً والأخير منها يتزاوج فى الاستعمال الفلسفى مع اللفظ المستخرج بالنحت وهو الماورائيات .

---

(١٠) أ ـ محمد بدوى ، فصول مج ٨ ، ع ١ ـ ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٥ ـ ١٦٣ .

ب ـ تيموثى ستيل ، ترجمة سعد قاسم الأسدى ، الثقافة الأجنبية ، بغداد ، س ٧ ، ع ٣ ، ١٩٨٧ ، ص ٨٤ ـ ٩٣ .

انظر فى نفس السياق : القصية البوليسية فى الأدب الانكليزى تاليف جوليان سيمونز ، ترجمة على القاسمى ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ١٩٨٤ .

(١١) وليد إخلاصى : كيمياء الكتابة ، فيزياء التوصيل ، الموقف الأدبى ، دمشق ، ع ١٤٤ ـ ١٤٦ ، ١٩٨٣ ، ص ٤٤ ـ ٥٥ .

ـ سارة كوفمان وروجى لابورت : مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ـ تفكيك الميتافيزيقا ، ترجمة إدريس كثير وعزالدين الخطابى ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .

أما الضرب الثانى من التراكمات اللفظية التى تكوّن المادة الأولية لآلية النقل الاصطلاحى فتتمثل فى حصيلة من المصطلحات النقدية شاع تداولها حتى غدت جزءاً من الرصيد اللغوى المألوف ، وظل النقاد يستخدمونها دون أن يمثل استعمالها قرينة تشير إلى تصنيف خطابهم أإلى النقد الحديث تنتمى مقولاته أم إلى غيره من أضرب النقد المتداول .

ومن هذا الرصيد المتراكم ألفاظ تشير إلى تصنيفات إبداعية عرفها الأدب الأجنبى ولم يعرفها أدبنا العربى ، وفى ضوئها تم فى الغرب تصنيف الأدباء إلى مدارس مما يسر على النقد عندهم درس التيارات الكبرى حسب معالمها النوعية الفاصلة ، وفى هذا المجال قد ينقل اللفظ الذى يؤخذ مأخذ اسم العلَم رغم أنه مرتبط بسياق تاريخى مثل لفظة التروبادور التى هى فى اللغة الفرنسية دخيلة قد انحدرت من احدى لهجات المجموعة الرومانية ، وهكذا يُصدر عبدالإله ميسوم ضمن دراسات الأدب المقارن كتابه (تأثير الموشحات فى التروبادور)[١٢] .

ولئن أصاب لفظ « الواقعية » فى اللغة العربية مرماه الدقيق لأداء المفهوم الأجنبى القائم فى كلمة « رايَليسْم » التى ظهرت فى اللغة الفرنسية لأول مرة بدلالتها الأدبية سنة ١٨٣٣ فإن التيار الأدبى المضاد والذى ساد مع مطلع القرن العشرين - وابتكرت له فى اللسان الفرنسي سنة ١٩٢٠ لفظة « سورّايَليسْم » - لم يجد الترجمة الملائمة ، ولعل تركيب اللفظ الأجنبى من لفظة أصلية تعنى الواقعية ومن أداة مزيدة فى مطلع الكلمة - تدل فى سياق المحسوسات على معنى الفوقية وفى سياق المجردات على معنى المزايدة - هو الذى عقّد عملية الترجمة وجعل آلية النقل أيسر منالاً فلم يُقل فى اللغة العربية عن هذا التيار « المدرسة فوق الواقعية » أو « أدب ما فوق الواقع » ، وإنما استعير اللفظ الأجنبى وأجريت عليه تعديلات صوتية ومقطعية حتى يتحول الدخيل معرَّباً وذلك بأن

(١٢) الشركة الوطنية ، الجزائر، ١٩٨١ .

أبقي على عنصرين من عناصر الكلمة وترجم عنصرها الثالث الذى هو اللاحقة الدالة على المنزع الفكرى ـ أو المذهب بصفة عامة ـ فقيل « سريالية » على قالب المصدر الصناعى ، وهكذا يتحدث سمير غريب عن (السريالية والجنون) ونقرأ لمي مظفر (الصورة البصرية فى الشعر الجاهلى ، سريالية الصورة فى لامية الشنفرى) بعد أن يقع تحويل دلالة اللفظ من سياق التيارات الأدبية الغربية إلى سياق الاستخدام الدلالى المشترك(١٣) .

وضمن هذا الجدول الاصطلاحى المرتبط بالمدارس الإبداعية تيار هو من أعظم التيارات التى تحكمت فى عملية التأثر والتأثير بين الآداب العالمية طيلة القرن التاسع عشر فكان ذلك مجالاً خصباً للدراسات النقدية المقارنة وهو التيار الرومنتيكى ، ويعود تاريخ اللفظ فى اللغة الفرنسية على صيغة النعت « رومانتيك » إلى سنة ١٦٧٥ وقد دخل يومئذ من اللغة الانجليزية ثم اكتسب سنة ١٨٠٤ بتأثير جنيسه فى اللغة الألمانية دلالة أدبية أولى ارتبطت بمعانى البطولة والمغامرة ، ثم استقر المصطلح سنة ١٨٢٠ بمدلوله الأدبى الذى نعرفه له ، وعندئذ ظهر لأول مرة اللفظ الفرنسى الدال على التيار الإبداعى « رومانتيسم » وهو المصطلح الذى سيتم تكريسه فى الاستعمال الفرنسى مطلقاً ، ولكن المصطلح قد عرف على يد الأديب الفرنسى ستاندال صياغة أخرى محاكية للقالب الذى عُرف فى اللغة الإيطالية والدال على الإغراق فى النزعة التى يراد التعبير عنها ، وهذه هى صيغة « رومانتيسيسْم » بدل « رومانتيسم » وتعود إلى سنة ١٨٢٣ .

(١٣) ا ـ عالم الفكر ، مج ١٨ ، ع ٣ ، ١٩٨٧ ، ص ٢١٣ ـ ٢٢٨ .
ب ـ الأقلام ، بغداد ، اوت ١٩٨٣ ، ص ٢٤ ـ ٢٩ .
والملاحظ ان مجدى وهبة وكامل المهندس فى قاموسهما « معجم المصطلحات العربية فى اللغة والادب » قد ذكرا هذا اللفظ على صيغة (السوريالية) بجعل المقطع الاول بعد اداة التعريف ممدوداً ، ثم اردفا بالقول « مذهب ما فوق الواقعية » . مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ .

ولهذه الأسباب التى تكتنف المصطلح بتعدد مشاربه التاريخية وبتنوع مصادره الحضارية سيعرف هذا اللفظ مسيرة متقلبة فى التداول العربى . وأول ما نقف عليه هو أن محاولة ترجمة هذا المفهوم بتحاشي نقله قد كانت محدودة الوقع عديمة الفائدة ، واللفظ العربى الذى اقتُرح بديلاً هو الإبداعية باشتقاقه من النعت « إبداعى » كما قدم بالتوازى مع مصطلحات أخرى فى كل من المنجد الفرنسى العربى ومعجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، ولكن الاستعمال فى النقد العربى قد أعرض عن اللفظ المترجم وتمسك باللفظ الدخيل ، ولكنه تعامل معه بصيغ مختلفة جعلت آلية النقل واضحة الطوع فى هذا المقام .

يرد هذا المصطلح بصيغة الرومانتيكى نعتا والرومنتيكية اسماً متمحضاً للدلالة على المدرسة الأدبية بكلياتها ، وواضح أن مصدر هذه الصيغة ـ المعتمدة على حرف الكاف موالياً لحرف التاء ـ تجد مبررها فى أنها استقيت فى الأصل من صيغة النعت فى اللغة الأجنبية ـ سواء الفرنسية أو الانجليزية ـ ثم اشتق المصدر الصناعى فى العربية انطلاقاً من الصفة ، وقد ورد هذا القالب فى معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب لمجدى وهبة وكامل المهندس (١٩٧٩) ، كما ورد ذكره أيضاً فى المعجم العربى الأساسى الذى أعدته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ونشرته دار لاروس (١٩٨٩) .

ويرد المصطلح بصياغة ثانية هى على نهج التقاليد الأولى عند العرب فى نقل اللفظ الأعجمى المتضمن لحرف الكاف بقلبه إلى قاف ، فقيل الرومنطيقية مع النعت رومنطيقى ، وواضح أن القاف ـ التى هى فى علم الأصوات من حروف الاستعلاء المسماة حروف الإطباق ـ قد جرت إبدال حرف التاء قبلها إلى طاء لتتم المجانسة ، وقد أثبت هذه الصيغة المنجد فى شكليه : العربى والثنائى اللسان ـ « المنجد فى اللغة والأعلام » وكذلك « المنجد الفرنسى العربى » . وبهذه الصيغة نشر الباحث فؤاد القرقورى رسالته فى الأدب المقارن (أهم

مظاهر الرومنطيقية فى الأدب العربى الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها)[١٤] .

ولكن هذا المصطلح يرد على صورة ثالثة لعلها الأكثر تداولاً وهى صيغة رومانسى والرومانسية ، ولاشك أن آلية النقل فى هذا المقام بالذات قد اتخذت مرجعيتها الأولى من اللفظ المتمحض للإسمية فى اللغة الأجنبية لا من النعت خاصة وأن حرف السين يظهر فى الكلمة الانجليزية الوحيدة المتداولة ويظهر فى الكلمة الفرنسية الثانية التى أشرنا إليها آنفاً ، وقد سمح الانطلاق من المصدر باختصار بنية الكلمة بعد إسقاط المقطع الذى تعاقبت عليه التاء والطاء فى الصيغتين السابقتين فقيل الرومنسى ولم يُقل الرومنتيسى ولا الرومنطيسي

على أن فارقاً جزئياً ـ فى الصوت والرسم ـ قد وزع الكلمة بين صورتين : (الرومانسية) بمد الميم كما فى المنجد ومعجم المصطلحات والمعجم العربى الأساسى ، وعلى هذا المنوال كتب عبدالله الدباغ بحثه (الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث)[١٥] والرومنسية ـ بإسقاط ألف المد بعد الميم ـ كما أوردها جبور عبدالنور وسهيل إدريس فى قاموس المنهل وكما تحرى ضبطها شكرى عياد فى مقاله (انكسار النموذجين الرومنسي والواقعى فى الشعر)[١٦] ، وواضح أن فى الصيغة الثانية (رومنسى) تحرياً ليس فى الأولى (رومانسى) بالحرص على تفادى التقاء الساكنين فى مدة الميم وسكون النون ، وهو ما لا تبيحه العربية إلا فى مواضع محددة اقتضتها بعض قوالبها الصرفية كاسم الفاعل من الثلاثى المضعف .

ومن ذاك الرصيد المتراكم الذى أشرنا إليه آنفاً ألفاظ تعبر عن طبيعة الأجناس الأدبية التى عرفتها الآداب الأجنبية ثم عرفتها اللغة العربية بحديث

(١٤) الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٨ .
(١٥) آفاق عربية ، بغداد ، اكتوبر ١٩٨٨ ، ص ٦٧ ـ ٧٥ .
(١٦) عالم الفكر ، مج ١٩ ، ع ٣ ، ١٩٨٨ د ص ٤٧ ـ ٨٢ .

النقاد عنها ثم بمحاكاة الأدباء إياها إلى أن أصبحت جزءاً من إبداعاتنا . وخلال كل ذلك كانت الألفاظ تتسلل بين تراكيب اللغة النقدية وكان المخاض المصطلحى راسياً على آلية النقل .

ولئن عرف المصطلح النقدى المترجم سبيله إلى الاستقرار فيما يخص الأجناس المرتبطة بالإبداعات المكتوبة ـ تلك التى مبعثها التأليف ومقصدها القراءة ـ من مصطلحات الرواية ، والقصة ، والقصة القصيرة أو الأقصوصة ، فإنه مع صنوف أخرى من الفنون الأدبية قد عرف كل أضرب التردد التعبيرى لأن الأداء اللغوى كان فى تأرجح متجدد بين آلية الترجمة وآلية النقل ، ولا شك أن فن التمثيل قد كان الفضاء الأكبر للمنازعة الاصطلاحية بحكم أنه كون ابتكارى قائم بذاته لم يصدر النقد العربى فيه عن أى ميراث تاريخى يؤسس قاموسه اللفظى الخاص به .

ولكن العربية لم تعدم بتعاقب المراس البدائل الاصطلاحية المناسبة بدءاً بتسمية هذا الفضاء الابتكارى برمته وهو فن التمثيل وما لفظة التمثيل ذاتها ـ التى لها فى قاموس البلاغيين معناها الدقيق ـ ولفظة المسرح ـ بعد أن كان رفاعة الطهطاوى يتحدث عن التياترو ـ إلا دليل على هذا التجريد اللغوى .

وتوالت المصطلحات فى هذا المجال بين مُقارب ورشيق ، وبين مستساغ وغير مقبول ، فصيغت كلمات الملهاة والمهزلة والمسلاة ، وكذلك المأساة والمشجاة كما اشتقت لفظة الملحمة بعد المسرحية والتمثيلية . ولكن المصطلح يرتهن أحياناً بسياق تاريخى ودلالى لا يمكن لآليةٍ غير آلية النقل أن تُشبع مفهومه بكل حيثياته الحضارية لاسيما إذا كان مدار البحث هو حركة التأثر والتأثير القائمة بين الآداب العالمية . وعندما يكتب صلاح فضل عن (تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى)[١٧] فإن مصطلح الكوميديا ـ ولاسيما فى عبارته التركيبية الكاملة التى ورد عليها مصحوباً بالنعت ومشفوعاً

(١٧) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

باسم من أهم الشعر الإيطالى منذ مطلع القرن الرابع عشر للميلاد ـ لا يمكن أن يؤخذ إلا على أنه المصطلح المكرَّس الذى يختفى معه الوعى بظاهرة الدخيل اللغوى مع صرف النظر عما قد يوحى به المصطلح فى سياق إبلاغى مترجم يحاك أنساق الإبداع المتطور لدى الآخرين عند الحديث عن (الكوميديا المرتجلة وحدود الحداثة)[١٨] .

وفى نفس الجدول يندرج المصطلح المعبر عن فن كتابة المسرحية ، ففى حين تختص عبارة الكوميديا ومشتقاتها فى اللغة الأجنبية بجانب التمثيل تظل لفظة الدراما ـ ذات الأصل اللاتينى المشتق بالمزاوجة مع الجذر اليونانى ـ مختصة بفن بناء النص المسرحى ، وهذا التمييز الدلالى لم يكن معه مناص فى اللغة العربية من توظيف آلية النقل مرة أخرى .

إن الترجمة قد تقود إلى نقل المصطلح نقلاً كاملاً وهو فى صيغته الاشتقاقية التامة ، نعنى (الدارماتورجيا)[١٩] ، وهى لفظة تنحل تأثيلياً إلى ما مفاده « علم دراسة الحركة التمثيلية » ، ولكن لغة النقد قد تُضطر إلى استعارة التركيبة الثنائية بحكم الدقائق المعنوية التى يحملها اللفظ الاصطلاحى كما فى (الميلودراما) إذ يعود جذرها اليونانى الأول (ميلو) إلى معنى الغناء ثم تسرب إلى اللاتينية بمعنى الموسيقى عامة ، ورغم اجتهاد قواميسنا الثنائية ، كالمنهل والمنجد الفرنسى العربى ومعجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، فى توليد لفظ عربى بديل وهو المشجاة فإن الاستعمال النقدى ظل مرتبطاً بالكلمة الأصلية لعموم إيحاءاتها الدقيقة على حد ما كتبت الناقدة هدى وصفى بحثها (حداثة الميلودراما)[٢٠] .

---

(١٨) تاليف لرنيس اليفرتى ، ترجمة حسن المنيعى ، دراسات ادبية ولسانية ، فاس ، ع ١ ، س ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٩ ـ ٢٢ .

(١٩) كما فى (الدراما تورجيا المعاصرة) تاليف توماش اونجفارى ، ترجمة كمال عيد ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع ٣ ، س ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ١٨ ـ ٣١ .

(٢٠) فصول ، مج ٤ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ ، ص ١٢٣ ـ ١٣٠ .

ويبرز بعد هذه التركيبات الاشتقاقية ذات البنية الثنائية مصطلح الدراما منفرد الجذر فيطرد فى الاستعمال اطراداً متواتراً ليأخذ قالب الأسماء المكتفية بذاتها كما فى (الدراما العربية وتحديات العصر) لجميل نصيف وفى (الدراما الملحمية فى مصر) لحياة جاسم محمد ، و (الشعر والدراما) لأحمد أبى زيد ، ولكنه مع صيغة الاسم قد ينزاح من دلالته النقدية إلى مدلول طارىء هو عينه ضرب من المجاز كما فى (دراما المجاز) للطفى عبدالبديع[٢١] .

وقد يتخذ المصطلح قالب النعت كما فى (المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية) ويبقى فى الحقل الدلالى المخصوص للمصطلح الأم ، غير أن الاستخدام قد يحمله على مغادرة حقله ليحل فى موقع المعنى المحايث الذى ولده النقد فى استكشاف بناء القصة وبناء الشعر ، وهكذا نقرأ (شعرية السرد الدرامى عند حنا مينه) ونطالع (البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة) مثلما نتابع (التركيب الدرامى لرائية الخنساء)[٢٢] .

وهكذا يترسخ المصطلح المنقول عبر قناة الدخيل اللغوى فينزرع فى قاموس الخطاب النقدى بما يزيل عنه كل غربة ، فإذا به ينصاع إلى إحدى مصاهرات القالب العربى وذلك باتخاذه جذعاً صرفياً يُشتق منه المصدر الصناعى للدلالة على تمحيض الاسم وتحويله إلى الصفة الملازمة ، ويبرز عندئذ مصطلح الدارمية فى مفهومه المطلق ـ نعنى غير المقيد بحيثيتى الزمن والحدث ـ فنقرأ (درامية

(٢١) على التوالى :
ا ـ الآداب ، بيروت ، مارس ١٩٨٦ ، ص ٩٨ ـ ١١٠ .
ب ـ عالم الفكر ، مج ١٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٨١ ـ ١٠٦ .
ج ـ المرجع السابق ، ص ٣ ـ ١٢ .
د ـ فصول ، مج ٦ ، ع ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٩٩ ـ ١٠٦ .
(٢٢) وهى تباعاً :
ا ـ نهلد صليحة ، فصول ، مج ٥ ، ع ٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٤ ـ ١٥٨ .
ب ـ صلاح فضل ، إبداع ، القاهرة ، اوت ١٩٩١ ، ص ٥٧ ـ ٦٥ .
ج ـ على جعفر العلاق ، فصول ، مج ٧ ، ع ١ ـ ٢ ، ١٩٨٧ ، ص٣٨ ـ ٤٩ .
د. محمد صديق غيث ، فصول ، مج . ، ع١ـ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ٨١ ـ ١١٨ .

الشعر : دراسة فى مسرحية الحر الرياحى) ونقرأ (الدرامية فى النص السيابى المتطور)[٢٣] .

على أن قرينة إضافية تقوم فى هذا الموطن شاهداً آخر على مدى استساغة هذا اللفظ وهو يجرى على حروف لغة الضاد ، فكلمة « الدراما » الدخيلة تتركب بما يسمها بسمات المعرَّب اللغوى ، غير أن ما ينبو فيها عن قواعد العربية إلى جانب الميزان الصرفى هو انبناؤها فى أول مقاطعها على توالى الحرفين ، وهو ما يعبر عنه أهل العربية بالابتداء بالساكن ، ولا تصادف أحداً ينطقها متحاشياً هذا التتالى ، فحرف الدال ، وهو حرف شمسى ، يرد عند النطق ساكناً سواء عُرّفت الكلمة أم لم تعرّف ، ويحصل معه النشاز فى الأداء النطقى . أما عند الكتابة فيظل الأمر من مجال الافتراض والتخمين لغلبة الطباعة بالأحرف العارية عن الحركات ، ولكن صاحب بحث (الدرامية فى النص السيابى) كأنما تحرى الأمر ثم أراد الإشعار بالتحرى فوضع الشدة على الدال حتى يجانس اللفظ فصيح الضاد ويتحول الدخيل معرَّباً .

■ ٨ ■

وهكذا وجد النقد الأدبى فى أحدث تياراته أرضاً خصبة مارس فى حقولها اقتباس المصطلحات الأجنبية بأريحية فائضة فتوسل بآلية النقل فى ضرورات متنوعة ، ولكنه استخدمها أيضاً فى سياقات لم تكن فيها الحاجة إلى الدخيل اللغوى على درجة بادية من الاقتضاء ، وإنما كان بعض النقاد العرب المعاصرين مدفوعين فى ذلك بنزعة المجهود الأدنى لا غير ، ولكن آلية النقل تمثل أحياناً فى سيرورة المصطلح مرحلة انتقالية ضمن مراتب متعاقبة سنرى تفاصيلها من خلال استقراءاتنا العينية بحسب كل مصطلح .

---

(٢٣) ا ـ عبدالواحد لؤلؤة ، الاقلام ، بغداد ، افريل ١٩٩٠ ، ص ٢٧ ـ ٣٣ .
ب ـ محمد الجزائرى ، كتابات معاصرة ، سبتمبر ١٩٩٠ ، ص ٧٤ ـ ٧٨ .

ومما يقفز إلى الخط الأول بعد كل الألفاظ المتراكمة فى النقد العربى بحكم ذاك الإرث الاصطلاحى الذى أفضنا فيه آنفاً مصطلحات ترتبط بجملة من المفاهيم الإجرائية لا تدخل ضمن تصنيف الاتجاهات الإبداعية ولا ضمن المدارس النقدية أو تياراتها المنهجية ، ولكنها بمثابة الأدوات المفهومية التى تساعد على المقارنة الوصفية أو التناول التطبيقى استعارها الخطاب النقدى فى الغرب من مجالات مغايرة وأثبتها لديه عن طريق المجاز حتى كادت تتحول فى معانيها الجديدة إلى دلالات بالوضع الأول أو كما يقول علماء البلاغة من أجدادنا : قد استحال المجاز حقيقة عرفية .

وتأتى هذه الكوكبة الاصطلاحية متوسدة آلية النقل الخالص بحيث تستقر صيغها المنقولة دونما بدائل ، ولكل منها ملابسات حافة تتفاوت فيما بينها شكلاً وإيحاءً ، فمصطلح استراتيجية هو فى منبعه من قاموس لغة الحرب ولغة السياسة ، ثم تداولته لغة الاقتصاد ثم تعمم استعماله ، ودخل اللفظ علوم اللسان واطردت الأبحاث فى ما عرف فى اللغة الأجنبية بعبارة استراتيجية الخطاب ، ثم تسرب إلى النقد الأدبى باعتباره من المفاهيم الإجرائية التى تعين على كشف خصائص الكلام الأدبى وحيل الكتابة من موقع المحاورة الضمنية بين طرفين : باث ومتقبل ، وهكذا أصبح البحث فيه سعياً لإماطة اللثام عن المخفى من الإيحاءات والمسكوت عنه فيما تتضمنه الرسالة الأدبية : فمن (استراتيجية التسمية) إلى (استراتيجية الشاهد الأدبى) إلى الغوص على (استراتيجية التناص) ضمن (تحليل الخطاب الشعرى)[٢٤] .

وعلى المنوال ذاته بل وبنفس الدرجة من منافرة السلاسة العربية يأتى مصطلح التكنيك الذى فرض نفسه فى اللغة الأجنبية بحكم سمات الدقة التى

(٢٤) أ ـ مطاع صفدى ، الفكر العربى المعاصر ، ع ٣٠ ـ ٣١ ، صيف ١٩٨٤ ، ص ٤ ـ ١٥ .
ب ـ سعيد علوش ، الزمان المغربى ، الرباط ، ع ٩ ـ ١٠ ، ١٩٨١ ، ص ٦٢ ـ ٧٠ .
ج ـ محمد مفتاح ، دار التنوير ، بيروت ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ .

ارتقت إليها العملية الإبداعية فى مستويات مختلفة : فى النص المسرحى وكتابة القصة وتشييد هرم القصيدة فضلاً عن خصوصيات السرد فى كل تركيب روائى ولاسيما فى القصة البوليسية .

والمفهوم الثاوى وراء هذا اللفظ فى لغته الأجنبية يحوم حول معنى المهارات المكتسبة ولاسيما فى مجال الممارسات التطبيقية أو عند تعاطى القدرات العملية ، وهو قريب مما كان العرب يطلقون عليه علم الحيل ، واجتهد بعض المعاصرين بترجمته إلى الإوالية . ولكن تداوله فى العربية المعاصرة قد انتهى فى مساق آخر إلى الانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته فأصبح متواتراً الحديث عن فنيات المسرح أو فنيات الكتابة ، وهذا ما يجعل اللفظ قاصراً عن الوفاء بالدلالة عند الحديث عن الفن نفسه كأن يترجم عباس التونسى بحث فيكتور شكلوفسكى حول (الفن باعتباره تكنيكاً) فلا يجد مناصاً من إقرار اللفظ الأعجمى على علاته ، ومن الطريف أن نصادف لهذا المفهوم ولاسيما فى استعماله بصيغة الجمع بديلاً عربياً يجتمع فيه الدخيل والمعرّب ، وذلك بقلب الكاف قافاً على السنة المطردة تاريخياً ، وهو مصطلح تقنيات الذى كثيراً ما نصادفه فى مدار البحث اللغوى الدقيق كالحديث عن تقنيات الترجمة مثلاً قاصدين بها مختلف المهارات المكتسبة لإنجاز هذه الملكة المزدوجة ، غير أن لغة النقد تظل على إصرارها فى تمحيص دقائق المعنى عبر المصطلح فى صياغته غير المعربة فنقرأ فى مجال الأدب المقارن (دراسة مقارنة فى التكنيك) بين قصة لنجيب محفوظ ، وأخرى للورانس ، ونقرأ (عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية : نموذج تحليلى من يوسف إدريس) ولا يشذ عن استعمال هذا المصطلح الموغل فى العجمة من يُعد من النقاد الغيورين على فصاحة اللغة وسلاسة الأسلوب الباحث صلاح فضل عندما يتحدث عن (تكنيك اللحية المستعارة)[٢٥] .

---

(٢٥) أ ـ عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ع ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٩٥ ـ ١١٤ .
ب ـ محمد رجاء الدرينى ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، ع ٥ ، ١٩٨١ ، ص ٩٧ ـ ١٤٢ .
ج ـ حسن البنا ، فصول ، مج ٧ ـ ع ١ ـ ٢ ، ١٩٨٤ ، ص ١٣١ ـ ١٥١ .
د ـ الاقلام ، بغداد ، فيفرى ١٩٨٧ ، ص ٣٩ ـ ٤٣ .

ومما يندرج فى بوتقة المفاهيم الاجرائية المساعدة على تشخيص الآليات النصية وتوصيف النواميس المستترة التى تحكم فن الأدب فى مختلف تجلياته مصطلح الديناميكى الذى يجدد حضوره فى لغة النقد رغم تواتر لفظ عربى بديل له فى الاستخدام الشائع ومشتق من اسم الحركة وهو (الحركية) . ويتراوح هذا المصطلح الدخيل بين سياق الترجمة وارداً على محمل النعت كما فى (البنائية الدينامية وسوسيولوجيا الأدب) وسياق الوضع المبتكر مسبوكاً فى قالب المصدر المستخرج بالتوليد الاشتقاقى كما فى مصنف محمد مفتاح (دينامية النص : تنظير وإنجاز) ، وفى كلتا الحالتين ينصهر المصطلح على مسلك المعربات وذلك بنسق إفصاحى مرده التلطف فى إسقاط كاف اللفظة (ديناميكى) وهو ما لم يتحر فيه ياسين النصير عند كتابة (الاستهلال الروائى : ديناميكية البدايات فى النص الروائى)[٢٦] .

ومعلوم أن المعربات التى على هذه الشاكلة كثيراً ما تكون محل انبثاق ظاهرة لغوية طريفة تتمثل فى تولد إزدواج وظيفى بين اللغة الآخذة واللغة المأخوذ عنها ، وفى مقامنا هذا نتبين أن المقطع المكون من الكاف وحركة الكسرة التى تسبقها (إيك) هو المعبر فى اللفظة الأجنبية عن النسبة ، فإذا استعرنا الكلمة فى العربية فأثبتنا مقطع الكاف وأضفنا إليه ياء النسبة فى لغتنا (إيكى) كنا كمن أفاد وظيفة واحدة بأداتين ، لذلك يتنبه الاستعمال من حين لآخر إلى هذه القضايا فيتحاشى المزاوجة : ومنه دينامى بدل ديناميكى كما رأينا .

وقديماً استعارت اللغة اللاتينية من لغتنا لفظة الكحل ثم ظهرت فى مطلع القرن السادس عشر بتركيبتها الصوتية فى كل من الفرنسية والانجليزية وقد انصهرت أداة التعريف ـ الألف واللام ـ فى الكلمة الأجنبية وكأنها جزء من

---

(٢٦) أ ـ تليف جان فيت ، ترجمة سمير حجازى ، الثقافة الأجنبية ، ع ٤ ، س ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ ـ ١٢٥ .
ب ـ المركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
ج ـ الأقلام ، بغداد ، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٣٩ ـ ٥٥ .

أصل الكلمة فإذا بك اليوم إذا أردت تخصيص الكلمة فى اللغة الأجنبية أسندت إليها أداة التعريف فتقع فى المزاوجة الوظيفية بين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها ، أما عن عودة هذه اللفظة إلى اللغة العربية بعد قرون من التجوال فلا أقل من ملاحظة الثوب الجديد الذى اكتسته فى صياغتها أولاً - إذ أصبحت لفظة الكحول فى عداد الدخيل اللغوى - وفى دلالتها ثانياً إذ خرجت من معنى المساحيق إلى معنى السوائل ، وعلى نفس المنوال فى خروج اللفظ العربى إلى اللغة اللاتينية وعودته من جديد كما لو كان لفظاً أعجمياً مستعاراً نذكر كلمة المغازة التى هى الصورة المنقلبة عن لفظ المخزن مجموعاً على المخازن .

وإلى جانب هذه المصطلحات الإجرائية نرى النقد الأدبى يتوسل بآلية النقل فى أداء متصورات محايثة تنتمى فى واقع أمرها إلى مجالات معرفية مغايرة من أكثرها حضوراً مجال الفلسفة ، ونرى لغة النقد فى هذا المضمار تجنح أحياناً إلى تفضيل النقل على ما يطرد من ألفاظ مترجمة كأن وراء ذلك إحساساً بضرورة توفير القرينة الدالة على تميز الخطاب النقدى فى اتكائه على بعض المفاهيم المحايثة .

فمما هو متواتر فى قاموس الفلسفة مصطلح الجدلية ، وما كان لأى لبس أن يداخل نعت (الجدلى) لو أردفناه إلى كلمة النقد بدل اللفظ الأعجمى كما فى (منهجية النقد الديالكتيكى) ، وأقل منه غربة لفظ الإيديولوجيا ومشتقاته لأن البديل العربى وهو (المذهبية) ظلت تداخله الدلالات المجلوبة إليه من مظان التراث ولاسيما فى إيحاءاتها الدينية ، وعلى هذا الأساس يظهر المصطلح مستساغاً أو كالمستساغ فى كل من (النقد الروائى والإيديولوجيا) و (حول الإيديولوجيا ، الأدب ، الرواية) لولا ما يتكاثف معه أحياناً من نسق اصطلاحى يطوف جله فى فلك الدخيل كما فى (الخطاب : المرجعيات السيميائية ، السيوسيولوجية ، الايديولوجية ، الدراسات العربية والخطاب)

مما يدفع إلى التفكير فى ضرورة تأسيس مسرب فى البحث يعنى ببيداغوجية العناوين التى يُسبك فيها خطابنا النقدى المعاصر(٢٧) .

وأكثر طرافة من تلك المصطلحات لفظ الأنطولوجيا عندما يصاحب البحث فى الأدب إذ هو من ألفاظ الجناس فإذا أرسلته معربا تبادر إلى الذهن أنه مأخوذ من صيغة (أَنطولوجيا) المفتوحة المطلع فى اللغة العربية وفى اللغة الأجنبية ولا سيما فى نطقه الفرنسى أكثر مما هو عليه فى نطقه بالإنجليزية ، واللفظة مشتقة من كلمتين يونانيتين : تدل الأولى على الزهرة وتدل الثانية على ما يدل عليه فعل « اختار » ، لذلك تركب المعنى بما يفيد « انتقاء الأزهار » وهو المعنى المعبر عنه فى سياق التأليف الأدبى بالمختارات أو المنتخبات ، ولهذا السبب تتبادر إلى الذهن هذه الدلالة وتغيب الدلالة الأخرى المرتبطة بالصيغة المضمومة المطلع (أُنطولوجيا)(٢٨) والتى هى من قاموس الفلسفة وقد تأتت من كلمتين يونانيتين تدل ثانيتهما على الدرس والمعرفة ، وتدل أولاهما على الكينونة ولذلك كانت الأُنطولوجيا قسماً من الفلسفة يعنى بدراسة « الوجود كما هو موجود » على حد عبارة أرسطو فسمى لذلك بعلم الوجود ، وقديماً صاغ الفلاسفة لهذا المفهوم مصطلح الإنّيّة انطلاقاً من أن « معنى إنّ - على حد عبارة أبى نصر الفارابى - الثبات والدوام والكمال والوثاقة فى الوجود وفى العلم بالشىء (. . .) ولذلك تسمى الفلاسفة الوجود الكامل إنّيّة الشىء وهو بعينه ما هيته »(٢٩) .

فعندما ينشر صلاح فضل نصوصه فى مجلة فصول المتخصصة فى النقد الأدبى بحثاً بعنوان (أنطولوجيا الإبداع الفنى)(٣٠) لا يكشف المصطلح بمجرد سياقه فى

(٢٧) ا - عمر صبرى كتمتو ، الموقف الادبى ، ع ١١٨ ، ١٩٨١ ، ص ٣٧ - ٤٥ .
ب - حميد لحمدانى ، المركز الثقافى ، بيروت - الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
ج - عمار بلحسن ، فصول ، مج ٥ ، ع ٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٤ - ١٧٦ .
د - نفسه ، كتابات معاصرة ، سبتمبر ١٩٩١ ، ص ٦ - ١٢ .

(٢٨) anthologie - anthology
ontologie - ontology

(٢٩) كتاب الحروف ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ١٦ .

(٣٠) مج ١٠ ، ع ٣ - ٤ ، ١٩٩٢ ، ص ٣٧ - ٤٩ .

العنوان عن دلالته : أإلى مفهوم المنتخبات الأدبية ينتمى أم إلى المتصورات الفلسفيـة ، وإنما يميط اللثـام عنـه مضمـون البحث ذاتـه (ص ٣٨) : « وللفلسفة مجالاتها الرئيسية التى يمكن أن توجز فى الأنطولوجيا أو نظرية الوجود ، والإيبستيمولوجيا أى نظرية المعرفة ، والأكسيولوجيا أو نظرية القيم » .

■ ٩ ■

إن النقل ـ عن طريق الدخيل اللغوى وبقالب المعرَّب ـ قد رأينا أنه مثل إلى حد الآن آلية مستقلة بذاتها فى صياغة المصطلح المناسب للمفاهيم الوافدة على نقدنا الأدبى أو المستحدثة أصلاً فى سجل المعرفة الإنسانية قاطبة ، ولكن الوجه الآخر من هذه الآلية هو أنها تأتى مندرجة ضمن سلسلة من الآليات الأخرى فتكون عندئذ مرحلة من مراحل تبلور المصطلح ، ويلتحق بذلك النقد الأدبى بسائر حقول المعارف فيما يخص موضوع توليد الألفاظ بتولد المتصورات ، فلقد أوقفنا النظر فى تاريخ المصطلحات العلمية وخصوصياتها على ما يشبه الناموس المطرد أسميناه بقانون التجريد الاصـطلاحى[٣١] وبمقتضاه يمر المتصوَّر الطارىء بمراحل تتعاقب فى الزمن وتترادف فى الصيرورة .

فالمفهوم المستحدث يقتحم المجال الذهنى السائد ، وبقدر قرب ذلك المفهوم من المتصورات الرائجة فى منعطفات القاموس المتداول يتيسر على اللغة استيعابه ضمن أحد حقولها الدلالية عبر ألفاظها ، ولكن المفهوم الطارىء إذا كان غير متوائم مع الرصيد القائم ولا قريباً من بعض عناصره فإنه يبلغ فى غربته الحد الأقصى ، وعلى حسب غربته يقوى سطوه على المجالات الذهنية فيغزو اللغة و « يدخل » إليها فيكون ضيفاً على مخزونها القاموسى ، ولكنه ضيف مزاحِم تتجاذبه نزعة المجهود الأدنى المقترن بالاقتصاد الأدائي ، فيألفه الاستعمال

(٣١) المقدمة فى علم المصطلح ضمن قاموس اللسانيات ، الدار العربية ، تونس ، ١٩٨٤ .

وتدفعه غريزة حب البقاء ، فينفر عنه التداول والاستخدام كما قد نتوسم لألفاظ التكنيك والديالكتيك وربما أيضاً للأنطولوجيا مما رأيناه .

وبين الدفع والقبول تصنع اللغة صنيعها فى المصطلح فتحاول أن تجره إلى قوالبها الصرفية ما استطاعت ، ثم إلى جداولها اللفظية مادة واشتقاقاً ، فإذا وجد المصطلح سبيله إلى القالب المتجانس مع اللغة صرفياً وصوتياً واضطر إليه الاستعمال بكثافة فتواترت الحاجة إليه اندرج ضمن الرصيد المعجمى على حد ما حصل مع مصطلحات الدراما والكوميديا والرومنسية .

ولكن الأكثر تواتراً مع المصطلحات العلمية والفنية فى شتى الحقول المعرفية أن يمثل الدخيل ـ عُرّب قالبه أم لم يعرّب ـ مرحلة أولى من مراحل التعامل بين المفهوم الطارىء والقاموس القائم ، ذلك أن الاستخدام يكرس المدلول فيحتضنه ثم يشتد نفوره من اللفظ الدال لقوة منزع اللغة وأهلها إلى حب البقاء وحب الإبقاء ، فيقوى الميل إلى فصل الدال عن مدلوله باستبقاء هذا ورفض ذاك عندئذ يلج قانون صوغ المصطلح مرتبته الثانية بعد مرتبة التقبل الجملى معنىً ومبنى ، وتتجسم هذه المرحلة الثانية فى تفجير المصطلح وفرقعته لفصل مدلوله عن داله استشعاراً بزوال الغربة القائمة فى البدء بين المتصور المدلول عليه والناطقين باللسان المتقبِل مع بقاء هذه الغربة بينهم وبين اللفظ الدال على ذلك المدلول وتلتجىء اللغة فى هذا المقام إلى عملية تحليلية يتفكك المفهوم الموحَّد بمقتضاها إلى أجزائه المكوِّنة له فيقع التعويل على عبارة متعددة الكلمات فيها إطناب أدائى يسد خلل التوازن الذى طرأ بموجب انسحاب اللفظ الدال ، وبذلك تتخلى اللغة عن قانون الاقتصاد بما أن ناموساً أقوى قد تسلط عليها وهو قانون رفع اللبّس الذى ترتهن به وظيفتها الإبلاغية .

وما إن يستقر أمر الصياغة التعبيرية بشيوعها وتداول الاستعمال لها حتى يخف ضغط القانون الثانى إذ لا يُخشى مع تواتر الاستخدام غموض ولا اشتراك ، ثم يحتجب قانون دفع اللبس تدريجياً فإذا باللغة ترد الفعل مدفوعة حينئذ بقانون الاقتصاد الأدائي ومحمولة بنزعة المجهود الأدنى ، وعندئذ

تنتهى المرحلة الثانية من مراحل نمو المصطلح فيدخل مرحلته الثالثة والأخيرة ، وهى المرحلة الحاسمة التى نصطلح عليها بمرحلة التجريد ، وفيها يعمد العقل اللغوى بقدرته التأليفية إلى اشتقاق الصورة الذهنية المتفردة فى غير إسهاب تحليلى ، فهذه المرتبة تتنزل إذن ضمن حركة التدرج الاختزالى الذى هو ثمرة تآزر اللغة والعقل والذى تعول فيه الظاهرة اللسانية على الطاقة الإيحائية وعلى القدرة التضمينية ، بصورة يصبح معها الجزء المذكور دالاً على نفسه وعلى الأجزاء التى تم اختزالها ، ولذلك كثيراً ما يستقر من بين ألفاظ العبارة لفظ يحوصل مفاهيمها ليصبح هو المصطلح الدال بذاته على المجال الكلى ، وقد يحل لفظ آخر محل العبارة فيعوض مداليلها جميعاً .

تلك إذن مراحل الترقى نحو صوغ المصطلح التأليفى : أولها تقبلٌ ثم تفكيك ثم تجريد ، ويطالعنا على بدايات هذه الثلاثية التجريدية نموذج من المصطلحات النقدية تتراوح فيه آلية الصياغة بين نقل اللفظ الأجنبى وتفكيك مضمونه عن طريق الترجمة ، من ذلك مصطلح المورفولوجيا كما استعمله فلاديمير بروب فى تحليل البناء الروائى ، ويعود اللفظ فى تاريخه إلى الشاعر الألمانى جوته ، وضعه سنة ١٨٢٢ مشتقاً إياه من جذرين يونانيين يدل أولهما (مورفاى) على الشكل الخارجى للموجودات ـ من كائنات حية أو جوامد ـ ويدل الثانى على علم الأشياء وفحصها بالنظر العقلى .

ثم استقر استعمال المصطلح فى العلوم اللغوية وازدهر مع الدراسات اللسانية التاريخية والمقارنة طيلة القرن التاسع عشر ، حتى جاء الناقد الروسى بروب واستعار من جديد هذا اللفظ ليشخّص به آليات التركيب القصصى ، ومنذئذ استعاد المصطلح موقعه عن طريق الترجمات الخاصة بهذا العمل فكانت ترجمة إبراهيم الخطيب لمصنف بروب (مورفولوجية الخرافة) وتلتها ترجمة أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) وقد آثر المترجمان القالب الدخيل فى المقطع الأخير من بنية الكلمة (مورفولوجيا) على القالب المعرّب الذى توخاه المترجم الأول (مورفولوجية) . ثم يعمد

عبدالملك مرتاض إلى الكلمة فيشتق منها النعت فى (سيميائية الشخصيات فى « زقاق المدق » : البناء المورفولوجى للشخصية الروائية) . ولكن المصطلح فى هذه الأثناء يعرف مصيراً آخر ينساق به إلى حركية الصياغة المتتالية ، ويندرج فى ثلاثية التجريد ، فيخرج من آلية النقل إلى آلية التحليل ، وهى التى يتفجر معها المتصور فيتفكك إلى مكوناته المفهومية ، وهذا ما جنح إليه محمد المعتصم فى ترجمته للمناظرة التى دارت بين فلاديمير بروب وكلود ليفى ستروس والتى اختار لها صيغة (مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية)[٣٢] حيث يغيب لفظ المورفولوجيا تاركاً مكانه لعبارة (علم الشكل) فى سعى إلى محاصرة المعنى الدقيق بغير عجمة اصطلاحية ومن ورائها يبرز التقابل الثنائى :

مورفو ـ تشكل ، لوجيا ـ علم .

وعلى النهج ذاته تدّرج مصطلح سوسيولوجيا الأدب ، وهو مجال من المجالات التى ولدها تمازج الاختصاصات ، فكما أثمر النقد فى تضافره مع التحليل النفسى تيار النقد النفسانى ، وتولد من تمازج النقد مع علم اللغة المنهج الأسلوبى ، كذلك احتك النقد بعلم الاجتماع ولاسيما فى المدرسة الفرنسية فظهر تيار نقدى مخصوص .

غير أن خلفيات هذه المدرسة قد تقيدت بالبحث عما يسد الثغرات التى ظهرت فى المدرسة البنيوية حينما أغرق روادها فى الصبغة الشكلية فانبرى لوسيان غولدمان يرمم التصدعات التى باعدت بين الرؤية التاريخية والتصور البنيوى فى النقد ، وعلى هذه الاعتبارات ظل المصطلح مهزوزاً بعض الشىء فى اللغة الفرنسية ذاتها ، فلم يتكرس على سبيل المثال لفظ من قبيل (السوسيو ـ كريتيك) كما كان بالإمكان أن نتصور ، وإنما ظل الاستعمال فى اللغة الأجنبية

---

(٣٢) أ ـ الشركة المغربية للناشرين ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
ب ـ منشورات النادى الادبى الثقافى ، جدة ، ١٩٨٩ .
ج ـ كتابات معاصرة ، ١٩٩٠ ، ع ٧ ، ص ٣٦ ـ ٤٧ ، ع ٨ : ص ٧٤ ـ ٨٤ .
د . عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .

قائماً فى الغالب على إرداف ملفوظ ثان لملفوظ أول : أحدهما هو المقابل لعلم الاجتماع ، والثانى يخص الحقل المختار من مجالات الإبداع الأدبى ، فانعكس كل ذلك على المصطلح العربى الموائم وآليات صياغته سواء فى الأعمال المترجمة أو فى الأبحاث المبتكرة .

وتطالعنا فى هذا السياق الصيغة المفتوحة المقطع والمطلقة الحركة وهو القالب الذى تعربت فيه الصيغ المماثلة حيث تنقلب الكسرة الطويلة (جى) إلى مقطع مزدوج ومفتوح الحركة (جيا) على نمط بيولوجيا وجيولوجيا ، ويأتى هذا اللفظ المعرب مضافاً إليه لفظ الأدب كما فى البحثين المترجمين (النقد النفسانى وسوسيولوجيا الأدب) و (البنائية الدينامية وسوسيولوجيا الأدب) وكما فى بحث أحمد المدينى المبتكر (قضايا سوسيولوجيا الأدب) ويأتى هذا اللفظ كذلك مضافاً إليه لفظ الرواية كما فى ترجمة بدر الدين عرودكى لبحث لوسيان غلودمان (مدخل إلى مشكلات سوسيولوجيا الرواية)[٣٣] .

على أن صيغة أخرى تقتفيها آلية النقل مع هذا المصطلح وتتمثل فى سبك اللفظ الأعجمى على قالب المصدرية كما فى (سوسيولوجية الظاهرة الشعرية) أو فى (ملاحظات حول سوسيولوجية الأدب الشفوى)[٣٤] ، ورغم ما فى هذا القالب من تمطيط فى بنيته المقطعية - إذ يخرج باللفظ من تركيبة رباعية المقطع فى (سوسيولوجيا) إلى تركيبة سداسية فى (سوسيولوجية) وهو ما يتنافى مع منزع

---

(٣٣) ا - تاليف جاك لينهارت ، الفكر العربى المعاصر ، ع ١ ، ماى ١٩٨٠ ، ص ٦٧ - ٧٣ (دون ذكر المترجم) .
ب - تاليف جكن فيت ، ترجمة سمير حجازى ، الثقافة الاجنبية ، ع ٤ ، س ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ - ١٢٥ .
ج - الفكر العربى المعاصر ، ع ١٣ ، ١٩٨١ ، ١٤٠ - ١٥٤ .
د - المعرفة ، دمشق ، ع ٢١٧ ، مارس ١٩٨٠ ، ص ٧٤ - ٩٠ .
(٣٤) ا - المنصف وناس ، مجلة الشعر ، تونس ، ع ٦ ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ - ٥٧ .
ب - عبدالمجيد الزكاف ، الزمان المغربى ، ع ١٧ ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٦ - ١٤٢ .

اللغة إلى المجهود الأدنى - فإن سمة التعريب أوضح ، مما يزيد هذا القالب ارتساخاً مفهومياً عند التداول .

وطبيعى أن تستسيغ لغتنا النقدية استعمال النقد المشتق من هذا الاسم الأجنبى ، وطبيعى أيضاً أن الدخيل يزداد اقتراباً من بنى اللغة كلما مرت عليه الموازين الصرفية : من تأنيث المذكر ، وجمع المفرد ، واستخراج الصفة من الاسم ، وهو مصداق ما عناه جلال الدين السيوطى بقوله - وقد أسلفناه - : تعريب الاسم الأعجمى أن تتفوه به العرب على مناهجها .

وتتضح هذه الصياغة أول ما تتضح فى المترجمات مثلما حصل فى بحث نشره جاك دوبوا وترجمه بشير قمرى بعنوان (نحو نقد أدبى سوسيولوجى) ووازته فى نفس السنة ترجمة يوسف جباعى بعنوان (من أجل نقد أدبى سوسيولوجى) وفى السنة نفسها نشر أحمد المدينى ترجمته لبحث جاك لينهارت (من أجل استطيقا سوسيولوجية) ثم كأنما قصد إلى تيسير مهمة القارىء فى النفاذ إلى خلفيات البحث فعمد إلى ايضاح المقصود بتحليل العنوان عندما أعاد نشر البحث فى سياق آخر مضيفاً (محاولة لبناء استطيقا لوسيان غولدمان)(٣٥) .

ويصعد المصطلح عبر آلية النقل دائماً إلى مرتبة التعامل التوليدى فيغدو طرفاً فى تطوير المفاهيم النقدية عبر الصياغات اللغوية ، وهذا وجه من وجوه استثمار التحليل المصطلحى فى استكشاف مقومات النقد الأدبى فى أغواره الثاوية خلف البنى المعجمية ، فالاعلان عن (مقاربة وصفية شعرية سوسيولوجية) عند تناول قصيدة « الأندلس الجديدة » لأحمد شوقى يشى بحيرة نقدية مدارها البحث عن توافقات منهجية بين الوصف المحايد والتشخيص الحاسم ، تماماً كالسعى إلى إصابة المرمى المنهجى عند الاعلان عن (محاولة دراسة

(٣٥) ا - آفاق ، الرباط ، ع ١٠ ، ١٩٨٢ ، ص٣٧ - ٤٩

ب - الفكر العربى ، بيروت ، ع ٢٥ ، ١٩٨٢ ، ص٢٥٨ - ٢٧٣ .

ج - الاقلام ، بغداد ، افريل ١٩٨٢ ، ص١٦٤ - ١٧٣ ؛ آفاق الرباط ، جويلية ١٩٨٢ ، ص٢٨ - ٣٦ .

سوسيولوجية للرواية العربية) انطلاقاً من محور الحركة القومية والإبداع القصصى ، وإذا ما ظلت سمة التحسس المنهجى تلازم كلا من مصطلح المقاربة ومصطلح المحاولة كما فى البحثين السالفين فإن مصطلح القراءة يأتى فى أوانه مُفرَداً كما فى (قراءة سوسيولوجية لرواية دعاء الكروان) ، ومضاعفاً بتسليطه على نفسه كما فى (قراء القراءة : مدخل سوسيولوجى)(٣٦) .

وهكذا يبرز تدريجياً الازدواج فتنبثق آلية التحليل لترافق آلية النقل فيدخل المفهوم النقدى مرحلة التأقلم الاصطلاحى انطلاقاً مما يشبه التردد بين آليتين ، كمن أفاض فى تدقيق قضيته النقدية بقوله (الشيفرات وسوسيولوجيا النص الأدبى : علم اجتماع الأدب عربياً) فتتوازى الصيغتان : المنقولة بالدخيل والمترجمة إلى اللسان العربى . وتقع مراودة المفهوم فى إحدى صور الصياغات بتفكيكه إلى عناصره المنهجية فينتزع من التركيبة الثنائية (سوسيوكريتيك) عنصرها الاجتماعى ليضاف إلى المفتاح المنهجى المعبر عنه بلفظ « التحليل » كما فى (التحليل الاجتماعى للأدب) وبلفظ « النقد » كما فى (النقد الاجتماعى فى الرواية)(٣٧) .

ولكن خطوة حاسمة أخرى يقع إنجازها على صعيد التجريد المصطلحى بصوغ عبارتين تحليليتين : الأولى هى علم اجتماع الأدب والثانية علم الاجتماع الأدبى ، فأما الأولى فتوفر اختزالاً مقطعياً - إذ تقوم على ستة مقاطع بدل تسعة باعتبار الوقوف على السكون - كما توفر انسياباً صوتياً بفضل همزة الوصل التى تَلِين بالإدماج المقطعى ، ولكنها تبسط إشكالاً تركيبياً لأنها إذ تفرقع مصطلح السوسيولوجيا إلى لفظ العلم مشفوعاً بلفظ الاجتماع تصطدم بلفظ الأدب - علمُ

(٣٦) أ - بشير قمرى ، فصول ، مج ٧ ، ع ١ - ٢ ، ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ، ص ٣٠ - ٣٧ .
ب - بدر الدين عرودكى ، المعرفة ، ع ٢١٦ ، فيفرى ١٩٨٠ ، ص ١٢٢ - ١٤٣ .
ج - محمد صالح المراكشى ، الفكر ، تونس ، جويلية ١٩٧٨ ، ص ٤٩ - ٥٨ .
د - عمار بلحسن ، الفكر العربى المعاصر ، ع ٨٤ - ٨٥ ، فيفرى ١٩٩١ ، ص ٦٤ - ٧٥ .
(٣٧) أ - عمار بلحسن ، كتابات معاصرة ، ع ١٠ ، جوان ١٩٩١ ، ص ٢٣ - ٢٨ .
ب - السيد يس ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ .
ج - ترجمة صبار سعدون السعدون ، الثقافة الأجنبية ، س ٤ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٣ - ١٥ .

اجتماع الأدب ـ الذى يجيء « مضافاً إليه » إثر لفظ « اجتماع » الذى هو فى وضع المضاف إليه أيضاً من الناحية النحوية ، وهذا التسلسل يعوق ائتلاف المفهوم الذهنى فتخفق العبارة فى تكتل المتصوّر من خلال المصطلح . وهذا ما حصل فى ترجمتين لما كتبه رائد هذه المدرسة لوسيان غولدمان ، إحداهما أنجزها مصطفى المسناوى بعنوان (علم اجتماع الأدب : نظامه الأساسى ومشاكله المنهجية) ونشرت الثانية فى مجلة فصول بعنوان (علم اجتماع الأدب : الوضع ومشكلات المنهج) دون ذكر منجزها(٣٨) .

أما العبارة الثانية وهى علم الاجتماع الأدبى فميزتها أنها تؤلف بين عنصرى الاختصاص المنهجى والاختصاص المعرفى ، رغم أنها لا تفى بحاجات الاستعمال اللغوى عند السعى إلى اشتقاق النعت الواصف ، فلا يستساغ أن تقول عن بحث إنه « دراسة علم ـ اجتماع ـ أدبية » أو عند استنباط الصفة الواسمة للاختصاص إذ لا تقول فى شأن من يتفرغ لهذا الضرب من البحث إنه « عالم ـ اجتماع ـ أدبى » باتخاذ العبارة المؤلفة من ثلاث كلمات لفظاً واحداً يأتى عليه من الناحية التركيبية وما تقتضيه من علامات الإعراب النحوى ما يأتى على الألفاظ وهى مستقلة بذاتها ، وقد تمرست لغة النقد بهذه الصياغة التى تحتكم إلى آلية التحليل تمرساً ظهر فى كل من مجال الترجمة ومجال الابتكار ، ففى الترجمة يرد تعريب مصطفى المسناوى لكتاب غولدمان منذ ١٩٧٩ (المنهجية فى علم الاجتماع الأدبى) وتعريب إبراهيم خليل لعمل وليام بويلوور (مدخل فى علم الاجتماع الأدبى) ، وأما فى مجال الوضع المبتكر فقد ألف حسين الحاج حسن كتابه (علم الاجتماع الأدبى) ونشر صبرى حافظ بحثه عن (الأدب والمجتمع : مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى)(٣٩) .

---

(٣٨) أ ـ الثقافة الجديدة ، الرباط ، ع ١٠ ـ ١١ ، ١٩٧٨ ، ص ٨٦ ـ ١١٦ .
ب ـ مج ٢ ، ع ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٠١ ـ ١١٣ .

(٣٩) أ ـ الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ط ٣ : ١٩٨٤ .
ب ـ الأقلام ، بغداد ، اكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٧١ ـ ٨٦ .
ج ـ المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٣ .
د ـ فصول ، مج ١ ، ع ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٦٥ ـ ٧٧ .

وعلى نسق مصطلح المورفولوجيا الذى آل بفعل مبدإ التفكيك إلى علم التشكل ، ومصطلح سوسيولوجيا الأدب الذى آل إلى علم الاجتماع الأدبى ، نقف على مصطلح آخر تكمن طرافته فى انطوائه على مفهوم عريق فى مخزوننا التراثى ولكنه حديث المشارب فى بعض وجوهه الإبداعية ، نعنى الأدب المتصل بتدوين وقائع حياة الإنسان ، ولابد فى منطلق هذا الاستكشاف المتعدد المناهل أن نتنبه إلى أن هذا الفن هو حصيلة جداول عديدة التقت على مصب واحد فى تراثنا : من أقدمها عهداً وأرسخها إحكاماً ما اتصل بكتابة حياة الرسول الكريم ، وقد كان المصطلح المقتفَى فى ذلك هو السيرة النبوية ، وبطول الألفة اختفى الجزء الثانى من العبارة وانفردت كلمة السيرة بالدلالة على هذا النمط من التدوين ، وقد تأكد هذا الاختصار بفعل إضافة اللفظ إلى من يصنّف فى ذلك كاطراد الحديث عن « سيرة ابن اسحاق » - مؤلف « السيرة النبوية » - أو الحديث عن « سيرة ابن هشام » - مؤلف « سيرة الرسول » - وهو اختزال فى الكلام لولا وضوح مقاصده لحُملت العبارة على عكس ما صيغت له .

ومن تلك الجداول ما عرف فى تراثنا بأدب التراجم ، ومنها ما كان أساساً لتصنيف ما عرف بكتب الطبقات ، وبعضها الآخر مثل العمود الذى استقام عليه أدب الرحلات ، غير أن أهم تلك المناهل على الاطلاق ما كان يصنعه الأعلام عندما يدونون مسيرتهم المعرفية ضمن تناسجها مع وقائع حياتهم الذاتية ، شأن ما حبره أبو حامد الغزالى وعبدالرحمن ابن خلدون ، وعندما تجدد العهد فى العصر الحديث مع هذه السنة الأدبية لم يكن هناك مصطلح تراثى ينعقد حوله الاجماع ، والسبب فى ذلك أن هذا الضرب من الأدب لم يكن من تقاليده أن يسمى نفسه بتسمية اصطلاحية ، وإنما كانت التسمية وظيفية ، فى جل الأحيان يقصد من ورائها الإيحاء بالمرمى المنشود فمن (المنقذ من الضلال) إلى (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) بل وإلى (تلخيص الإبريز إلى تلخيص باريز) مع فجر النهضة الحديثة تراك دوماً مع تسميات تخفى مضمون الكتابة لتدلى بغايتها المعرفية : سواء أكانت دينية أو تاريخية أو حضارية على حد ما توحى به الأمثلة الثلاثة السابقة .

وبناء على ما أسلفناه أيضاً تجدد عطاء أدبنا العربى فى العصر الحديث الذى أسهب فى هذا الفن جانحاً إلى التسميات المجازية ذات الإيحاء الإبداعى على نسق : الأيام ، وموسم الهجرة إلى الشمال ، وعصفور من الشرق ، وسبعون . . .

وهكذا كان الأدب يشيّد معمار هذا الفن ولا يسميه ، فجاء النقد والتفت إلى الآخرين فرأى عندهم المصطلح المتوحد الرشيق فى لغتهم بحكم تطابق الأجزاء الدالة مع العناصر المدلول عليها وهذا المصطلح هو (الأوتوبيوغرافيا) وقد صيغ من تلاحم كلمات ثلاث تعنى على التتابع فى أصولها اللاتينية واليونانية : الذاتى فالحياة فالتدوين .

وطبيعى بحكم هذا التشابك الاشتقاقى أن تكون آلية النقل المحض عند بعض النقاد أقصر السبل للإمساك بتلابيب الدلالة النقدية المخصوصة فى هذا الغرض ، ورغم ما فى بنية المصطلح من استعجام تركيبى فإنك ترى الناقد يحمل لغته حملاً على تمثل اللفظ الدخيل واستساغة مجراه كأن يعنون أحمد المدينى بعض ما كتبه قائلاً (التركيب المفقود بين العقد الاجتماعى والعقد الأوتوبيوغرافى : مدخل إلى قراءة البطل فى القصة المغربية) أو قائلاً (الكتابة المفقودة بين سلطة عقدين : الاجتماعى والاوتوبيوغرافى) وكأن يكتب سعيد علوش عن (الظاهرة الأوطوبيوغرافية بالرواية فى المغرب العربى) وحسن بحراوى عن (أنساق الميثاق الأطوبيوغرافى)[٤٠] .

ومما لا شك فيه أن الجنوح باللفظ الدخيل نحو وضع اللفظ المعرَّب تتفاوت درجاته فى صور خطية مختلفة بحسب نقل التاء فى الكلمة الأجنبية إلى جنيسها فى العربية (أوتوبيوغرافى) أو تحويلها إلى طاء (أوطوبيوغرافى) ، ومعلوم أن

(٤٠) أ ـ الفكر العربى المعاصر ، ع ٣٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٦١ ـ ٧٦ .
ب ـ الفصول الاربعة ، طرابلس ، ع ٢٩ ، ١٩٨٥ ، ص ٣١٠ ـ ٣٣٩ .
ج ـ اقلام ـ الرباط ، ع ٩ ، افريل ١٩٧٩ ، ص ١ ـ ٣٦ .
د ـ آفاق ، الرباط ، ع ٣ ـ ٤ ، ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ٣٩ ـ ٤٧ .

التاء والطاء حرفان متميزان فى العربية ، نعنى أنهما فى عرف علم الأصوات صوتمان ، لكل واحد منهما دور وظيفى فى صنع الدلالة اللفظية ، ولكنهما فى اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية صوتم واحد ، وإنما تتحول التاء فى النطق فحسب إلى طاء بفعل الجوار الصوتى ، وبتأثير الضمة ولاسيما إذا مدت يكتسب حرف التاء عندئذ استعلاء ويصبح من حروف الإطباق .

وإلى تردد الصوغ بين التاء والطاء ينضاف التردد بشأن حركة الهمزة : أضمّة قصيرة هى أم طويلة ، فتتجمع لدينا تلك الصور الثلاث التى رأيناها : أوتوبيوغرافى ـ أو طوبيوغرافى ـ أطوبيوغرافى .

غير أن التعويل على آلية النقل تظل فى هذا المحور محدودة لأن تراكم الإرث فى هذا الغرض الأدبى يوفر البدائل الاصطلاحية وإن لم يوفر اللفظ المختزل بالتفرد ، والمكتنز بالتوحيد ، وتأتى عندئذ آلية التحليل لتبرز العناصر الدلالية المكونة اشتقاقياً لمصطلح الأوتوبيوغرافيا ، فيستخرج من عبارة أدب التراجم لفظة الترجمة مضيفاً إليه نعت الذاتية ، ولكن هذه الصياغة (الترجمة الذاتية) لم تَشع رغم تمسك بعض أساتذة الجامعات فيما يقدمونه من محاضرات بها ، ولا شك أن لغة النقد لم تتحمل الازدواج الدلالى فى لفظة (الترجمة) باعتبارها قد خلُصت لمعنى نقل الكلام من لسان إلى لسان آخر حتى كاد يختفى منها المعنى المرتبط بسرد وقائع الحياة الفردية ، ولم يعد اللبس مأموناً إلا عند إضافة اللفظة إلى اسم علَم بأن تقول (ترجمة فلان) .

وهكذا تركزت آلية التحليل على صوغ عبارة (السيرة الذاتية) سواء فى مجال الأبحاث المترجمة كما فعل كل من محمد القاضى وعبدالله صولة بكتاب جورج ماى (السيرة الذاتية) عندما قدّما للمكتبة العربية عملهما المتميز من حيث الأمانة والرائد من حيث الدقة ، أو فى مجال الأعمال المبتكرة كما فى التصنيف المركز الذى وضعه شكرى مبخوت (سيرة الغائب سيرة الآتي : السيرة الذاتية فى كتاب الأيام لطه حسين) . وقد يتحرى بعضهم فى إبراز طبيعة هذا الغرض فيعزز العبارة الثنائية بلفظ (الأدب) ملحاً على وحدة المفهوم كما

صنع محمد على الكردى فى قوله (من أدب السيرة الذاتية عند كلود روا)[٤١] .

وهكذا استساغ الخطاب النقدى هذا المصطلح عبر آلية التفكيك حتى تسنى للبعض أن يُجرى على هذه العبارة تركيباً آخر عن طريق آلية النحت ليستخرج من (السيرة) و (الذاتى) نعتاً منحوتاً هو « الميثاق السيرذاتى » وهو ما فعله المترجمان لكتاب جورج ماى ، فجاءا بصياغة لا تبدى نفورها لعدم وضوح الاقتطاع الأدائى فيها ، ولا شك أنهما نسجا على منوال ما أشاعه أستاذ الأدب المقارن فى الجامعة التونسية منجى الشملى عندما نحت من (الترجمة) و (الذاتى) نعتاً هو « الترجذاتى » وهو ما يلقى بنا فى صميم آلية النحت بمعناه الاصطلاحى وقد أفضنا سلفاً فيه .

- ١٠ -

ومن الظواهر الطارئة على صياغة المصطلح - ضمن مراحل تجريده من النقل إلى اللفظ التأليفى المتوحد - أن يتعاشر اللفظ الدخيل مع المصطلح العربى المشتق عن طريق المقاربة الدلالية ، والسبب فى تعذر استقلال المولَّد العربى عن المعرَّب الأعجمى هو قصور المقاربة الاصطلاحية عن حسم الإشكال المفهومى القائم أساساً فى بنية اللفظ . وأوضح مثال على ذلك مصطلح الهرمينوتيك ، وهو لفظ ظهر فى اللغة الفرنسية سنة ١٧٧٧ ويعود إلى أصله اليونانى (هارمينوتيكوس) ويختص بعلم تأويل الأمهات من النصوص سواء ما كان منها دينياً أو فلسفياً ، وقد ابتعث النقد الحديث فى الغرب هذا المصطلح -

(٤١) أ - بيت الحكمة ، تونس ، ١٩٩٢ .
ب - دار الجنوب ، تونس ، ١٩٩٢ .
ج - الثقافة الأجنبية ، ع ٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٦٦ - ٧٣ .
انظر ايضاً :
- فيليب لو جون : ادب السيرة الذاتية فى فرنسا : المفاهيم والتصورات ، ترجمة ضحى شيحة ، الثقافة الأجنبية (المرجع السابق) ص ٢٤ - ٤٠ .
- حميد لحمدانى : طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية = السيرة الروائية المغربية كنموذج ، آفاق ، الرباط ، ع ٣ - ٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٣٣ - ٣٨ .

ولا سيما فى المدرستين الجرمانية والانجلوسكسونية ـ محاولاً توظيفه ضمن منزع عام يهدف إلى تجاوز ثنائية الشكل والمضمون ، كما دأبت عليها المدارس النقدية المتعاقبة والغوص على ألباب العمل الفنى من منظور متسام نحو جوهر الأشياء فيه .

ولئن لم يرشِّح هذا الضرب من المباحث نفسه لتقديم الأجوبة الشافية عن الأسئلة المحرجة ولاسيما تلك التى تخص هوية النص ، وطبيعة إدراك مضامينه ، ثم مسالك الاستدلال على أن المفهوم من النص هو فعلاً مفهومه هو لا مفهومٌ مُسقَط عليه ، فإنه قد بدا أداة ملائمة بيد الناقد العربى الحديث حاول تطويعها إلى ما فيه إحكام نسق العملية النقدية عامة ، ولهذا السبب كان طبيعياً أن يلجأ الباحث نصر أبوزيد ـ رغم حرصه على سلاسة الأسلوب ـ إلى اللفظ الأجنبى ذاته وهو يروم الحديث عن إسهام هذا المسلك الجديد فى حل مشكلة فهم النص ، فكتب (الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص)(٤٢) إذ لو عول على أى آلية أخرى غير آلية النقل المحض لما أسعفته لإبلاغ جوهر القضية التى يريد مواجهتها .

وواضح أن تعريب اللفظ الدخيل بهذه الصياغة قد جاء حاملاً لصورة الأسلوب المأثور فى إحلال القاف محل الكاف كما قد رأيناه فى نماذج أخرى ، مثلما جاء حاملاً لنبرة النطق الإنجليزى وذلك فى المقطع الثالث من الكلمة مجردة من أداة التعريف وهو المقطع المؤلف من الياء المتحركة بضمة طويلة (يُو) ، بينما يرِد هذا اللفظ الدخيل فى صورة مغايرة تحمل نبرة النطق الفرنسى وتتشكل بتركيب مقطعى يفارق الأصل الإفرنجى بعض المفارقة ، وذلك على حد ما صاغ الناقد سعيد علوش عنوان بحثه (بلاغة التكرار فى هرمنوتيك النثر العربى) وكذلك عنوان كتابه (هرمنوتيك النثر الأدبى)(٤٣) رغم أن فصول

(٤٢) فصول ، مج ١ ، ع ٣ ، ١٩٨١ ، ص ١٤١ ـ ١٥٩
وهو مجال افاض فيه الباحث لاحقاً بدقة بارزة فى كتابه القيم (مفهوم النص : دراسة فى علوم القرآن) المركز الثقافى العربى ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
(٤٣) أ ـ الفكر العربى المعاصر ، ع ٣٣ ، ديسمبر ١٩٨٤ ـ جانفى ١٩٨٥ ، ص ١٤٥ ـ ١٥٢ .
ب ـ دار الكتاب ، بيروت ؛ سوشيبريس ، الدار الببيضاء ، ١٩٨٥ .

الكتاب تشي بمرمى المؤلف فى أن يستعير المصطلح لتصور شخصى مبتكر يتحول بموجبه هذا المفهوم إلى إثارة بالقصد ليس لها ما يربطها بعلم تأويل النص إلا تداعيات الإلهام الأدبى .

أما المقاربة التى صيغت على مستوى المصطلحات العربية والتى ظلت تتوازى مع آلية النقل المحض فتتمثل فى محاولة توظيف كلمة (التأويل) وشحنها بهذه الشحنة الدلالية الجديدة فنقرأ على سبيل المثال فى الصيغة الإسمية للمصطلح وفى صيغته النعتية (التأويل ـ التفكيك : مدخل ولقاء مع جاك دريـدا) و (العملية الإبداعية من منظور تأويلى)(٤٤) .

والذى قعد بهذا اللفظ العربى أن يقوم بديلاً اصطلاحياً دقيقاً أمران اثنان أولهما ملاءمته المطلقة لكى يكون خير كلمة نؤدى بها مادة لغوية أخرى فى اللغة الأجنبية(٤٥) وهذه المادة تأتى ضمن الحقل الدلالى الواسع لسلسلة من المفاهيم كالشرح والتفسير . وثانيهما أن ابتعاث هذه المصطلح من مخزوننا اللغوى عبر عملية الإحياء التراثى تجعله موسوماً بما كان يرافق اللفظة من إيحاءات معنوية ولاسيما عندما شُحنت الكلمة بشحنة التهجين على اعتبار أن « ابتغاء تأويل النص » مبعثه اللجاج والمعاندة مع مكابرة تدفع إلى البحث عما قد يتخذ منفذاً للطعن فى النص ، وهكذا أصبح للتأويل فى الاستعمال العربى ما يدل على أنه قفز على عتبة الفهم السليم واختراق لسنن الإدراك التلقائى .

وبناء على هذا الاستكشاف المنهجى بوسعنا أن نرتئى بضرب من الاستشراف استقرار المصطلح تدريجياً على قالب المصدر الصناعى الذى يزيل ضباب الدلالة ألا وهو لفظ التأويلية الذى يكون خير بديل لمضارعة الهرمينوطيقا .

ومما يندرج ضمن نفس الظاهرة الطارئة على صياغة المصطلح النقدى والتى يتجاور فيها اللفظ الدخيل مع اللفظ العربى الذى يَقصر عن الحسم فتتماحك بذلك الآليتان ـ آلية النقل وآلية التوليد ـ مفهوم ذو ظلال رقيقة رغم أنه من

(٤٤) أ ـ هاشم صالح ، الفكر العربى المعاصر ، ع ٥٤ ـ ٥٥ ، ١٩٨٨ ، ص ٩٩ ـ ١١١ .
ب ـ فصول ، مج ١٠ ، ع ١ ـ ٢ ، ١٩٩١ ، ص ٩١ ـ ١٠٤ .
(٤٥) Interpretation .

المفاهيم الأدبية الشائعة بل الكونية ، وهذا المفهوم الذى نقصده هو المتصل بما كان يعرف عندنا بأغراض الشعر ، ولكن فكرة الأغراض هذه تعم فى التداول الأجنبى كافة الحقول الإبداعية وهى فى منطلقها لفظ لاتينى (تايما) ويعنى « الشيء الذى نضعه » ، ومنه تدفق المعنى النقدى الذى يشمل فى نفس الوقت دلالة الغرض الفنى ودلالة المحور الذى يندرج ضمن تصنيفات نقدية متفق عليها ، وانطلاقاً من هذا المتصور الاجرائى تحددت معالم منهج فى مباشرة النصوص الأدبية بالكشف والتقويم أطلق عليه فى اللغة الفرنسية لفظ مشتق من المصطلح السابق فسمى (التايماتيك) .

وعلى أساس هذا التخصيص الدقيق لم يجد الناقد بشير القمرى من سبيل لضبط أحد أبحاثه التى توسل فيها بهذه الأداة الاجرائية فى التصنيف المنهجى إلا تبنى اللفظ الأجنبى وسبكه على ضفيرة الدخيل اللغوى السالك مسلك القوالب الصرفية ، فاتخذ وزن فِعْلة ـ من باب بيئة ـ ثم جمعه جمعاً مؤنثاً سالماً وقال (حول التيمات الأساسية فى الرواية المغربية : مداخل أولية لفهم التيمات من خلال بعض النماذج الروائية ـ تيمة « الأسرة » و « تربية الطفل » و « الأب ») .

ويفرز السعى إلى تجاوز آلية الدخيل فى إحدى المحاولات صورة اصطلاحية عبر قناة التوليد الدلالى باتخاذ اللفظ المطابق للمعنى الاشتقاقى فى أصله اللاتينى : الشيء كما تضعه ، فيتم اللجوء إلى مصطلح (الموضوعية) على حد ما فعل الباحث عبدالكريم حسن فى رسالته القيمة (الموضوعية البنيوية : دراسة فى شعر السياب) وكان قد نشر قبل صدور كتابه بحثاً أولياً يرسم السياق العام لإنجازه وكان مداره (دراسة فى شعر السياب : الموضوعية البنوية)[٤٦] .

---

(٤٦) أ ـ آفاق ، الرباط ، ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٠ ـ ٣٢ .
ب ـ المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٣ .
ج ـ الفكر العربى المعاصر ، ع ١٨ ـ ١٩ ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٥ ـ ٢٠٤ .

ولم يكن بوسع مصطلح (الموضوعية) أن يحظى بالمقبولية لسبب بديهى وهو أنه متمحض لدلالة مغايرة لا يمكن للغة النقد أن تتغاضى عنها ، وهى الدلالة المنحدرة من ارتباط المنهج بالموضوع بعد عزل كل ارتباط بالذات أو بالوجدان أو بأى قيمة مُصادَر عليها : غيبية كانت أو روحية ، فالموضوعية بهذا المعنى مصطلح متعين فى دلالته لا يحتمل الازدواج المعرفى ، لذلك لا يمكن أن يكتب له التوفيق فى هذا السياق النقدى المخصوص كبديل للمفهوم الدخيل .

ومما لا شك فيه أن مجانبة مثل هذا اللبس هى التى دفعت ببعض النقاد إلى الاتكاء على آلية التفكيك المفهومى فتحاشوا لفظ (الموضوع) وهو فى حالة الإفراد واتخذوه مجموعاً ، ثم تركوا صيغة جمع الكثرة (مواضيع) لأنه المتداول فى المعنى الشائع الذى أسلفناه ، وصاغوه على جمع المؤنث السالم (موضوعات) وبعد ذلك نحتوا منه نعتاً بياء النسبة وعلقوه بمصطلح يشير إلى طبيعة المجال الذى يراودونه فيه من (دراسة) و (منهج) و (نقد) فكان (النقد الموضوعاتى) لسعيد علوش ، و (المنهج المضوعاتى فى النقد الأدبى : أصوله واتجاهاته) وكذلك (سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتى فى الرواية والشعر) وكلاهما للناقد حميد لحمدانى ، كما كان قبلهما بحث حسن جلاب (هاجس الذنب فى شعر أبى القاسم السهيلى : دراسة موضوعاتية بنائية)[٤٧] .

ورغم كل ذلك يظل المصطلح غير مستقر تمام الاستقرار وذلك لأنه انحبس فى آلية التفكيك وهى آلية مرحلية لأن ارتباط المفهوم بأكثر من لفظ يعوقه عن الاستخلاص التجريدى ، وقد حاول بعض النقاد أن يصوغوا لفظاً تراثياً باستخدام المصطلح النقدى القديم وهو « الغرض » فى صيغة الجمع مستعملاً عبارة (الدراسة الأغراضية) شأن ما حاول أن يشيعه الزميل توفيق بكار فى محاوراته .

(٤٧) أ ـ الرباط ، ١٩٨٩ .
ب ـ دراسات سيميائية ، ع ٤ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٨ ـ ٤٧ .
ج ـ منشورات دراسات سال ، فاس ، ١٩٩٠ .
د ـ دراسات سيميائية ، ع ٢ ، ع ٣ ، ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨ ، ص ٨٣ ـ ٩٥ ، ص ٩١ ـ ١١٦ .

■ ١١ ■

وتعرف صياغة المصطلح النقدى فى خطابنا العربى المعاصر قفزة نوعية باقتحام السلسلة الثلاثية التى تتكامل فيها آلية النقل وآلية التفكيك ثم آلية التجريد ، ومما ينبغى تأكيده فى هذه المقام هو أن انتقال المصطلح من آلية التفكيك إلى آلية التجريد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة اللغة وبما تفرزه من قنوات تعبيرية لصياغة اللفظ المنفرد والحامل للمعنى بنَواته الدلالية وبالظلال الإيحائية الحافة بتلك النواة .

ولقد انتهى بنا البحث والتمحيص إلى التسليم بأن اللغة العربية إذا استنفدت وسائلها من الاشتقاق بمعناه الصرفى الذى يخول للفظ بأن يتكاثر عبر قوالب المزيدات ومشتقاتها القياسية فإنها كثيراً ما تعتمد فى ابتكار المصطلحات العلمية والفنية وسد حاجاتها فيها على المجاز بمختلف قنواته الفرعية التى هى صور للقرائن كما حللها البلاغيون . ومعلوم أن القرينة فى مبحث المجاز عند علماء البلاغة تتضمن فيما تتضمنه ذكر الجزء وإرادة الكل وعكسه ، أو ذكر الظرف وإرادة المظروف وعكسه ، أو ذكر السبب وإرادة النتيجة وعكسه . ولعل أكثر القرائن اطراداً فى صياغة المصطلح العلمى عامة هو ذكر النعت وإرادة المنعوت بل ذكر النعت استغناء به عن ذكر المنعوت مقروناً بنعته ، ذلك أن النعوت فى السياق تبدو هى الحاملة للمفاهيم المعرفية ، فهى عماد الشحن الاصطلاحى غالباً كما سبق أن أفضنا فى ذلك(٤٨) .

ونتبين اليوم بعد مديد الفحص وتوالى التمحيص أن لغتنا العربية تسلك فى مجال النقد الأدبى دروباً متميزة تنطلق فيها من غزارة بنيتها الاشتقاقية وثراء طاقتها التوليدية لتصنع لنفسها قالباً طريفاً ينضاف إلى القوالب الأخرى المساعدة على تجاوز مرحلتى النقل والتفكيك وإدراك مرتبة التجريد المفهومى ،

(٤٨) الهامش ١٣ اعلاه .

ويتمثل هذا الجسر الطريف ـ الذى يساعد المصطلح على العبور من منطقة الدخيل الأعجمى وما يحاذيها من تحليل الصورة الذهنية إلى مركباتها الجزئية بعبارة متعددة الأطراف ، بل ويساعد على سد ثغرات كثيرة تواجه جهازها النقدى الحديث ـ فى اشتقاق الاسم من الاسم ، وهى آلية لغوية بالغة الأهمية وذات مردود فعال ، ولاسيما فى تمكين لغتنا العربية من استيعاب المفاهيم النقدية بغير كلفة وفى غير عناء ، بل وبما يتيح لها الابقاء على خصوصيتها الذاتية بما أنها لغة من قيمها المرجعية التمسك بفصاحة لغة النقد ذاتها على قدر تمسكها بفصاحة لغة الأدب نفسه .

إن القالب الذى يُسبك فيه المصطلح النقدى فى هذا المضمار يندرج ضمن آلية التوليد اللغوى ، ولئن اعتمدت اللغة العربية فى غالب الأوقات على التوليد المعنوى بواسطة المجاز ، وعلى التوليد اللفظى بواسطة الاشتقاق القياسى ، فإننا فى هذه الدائرة من الاختصاص المعرفى نقف على توليد لفظى ودلالى فى نفس الوقت . أما إطاره فهو جهاز المصدر الصناعى .

وإذ قد كان مداره الوظيفى كما أسلفنا هو استنباط الاسم من الاسم فسنصطلح عليه بالتمحيض الاسمى قاصدين به استغلال جدول الأسماء فى اللغة ـ بوصفه مقابلاً فى تصنيف أجزاء الكلام لكل من قسيمة الأفعال وقسيمة الحروف ـ والتصرف فيه بشكل مخصوص ولغرض دلالى محدد .

وتعتمد آلية المصدر الصناعى من الناحية التركيبية على أخذ الاسم وإلحاق ياء النسبة به ثم إرداف تاء التأنيث على حد ما صاغ القدماء من إنسان لفظ الإنسانية ، ومن حيوان مصطلح الحيوانية . وسيوظف النقد الأدبى الحديث هذه الآلية التوليدية فى غرضين متوازيين : إبراز السمة التمييزية من جهة ، وتكريس الهوية من جهة ثانية وهو ما سيجعل هذه اللاحقة الاشتقاقية (ياء النسبة مع تاء التأنيث) زائدة تخصيصية حيناً وزائدة معرفية حيناً آخر .

ـ ١٢ ـ

وأول ما يوقفنا عليه التمعن الدقيق فى هذه الحفريات النقدية اللغوية هو تواتر صياغة المصطلح طبقاً لهذه الآلية فى تمحيض الأسماء عند حصر مدارات النقد الأدبى وقضاياه المحورية . وهذا الاطـراد في صورة أولى لايكتسب بالضرورة منزلة المصطلح الإجرائى وإنما يحوم حول دلالات عامة هى فى بعض وجوهها أقرب إلى ألفاظ الرصيد المشترك منها إلى قاموس المصطلح النقدى الخاص .

على أن أهمية هذه النماذج من الألفاظ المصوغة وَفقاً لآلية التوليد الاسمى تثوى فى أنها تشهد لنا ببعض النواميس الخفية فى اللغة العربية مما تُحدَّد به الانتظامات الداخلية فى معجم الاستعمال .

فإذا رمنا تفصيل وجهات هذا الجهاز الاشتقاقى الطريف تبينا أن توليد الاسم من الاسم قد يتم انطلاقاً من سلمّ تترتب درجاته بحسب قرب الكلمة المولدة أو بعدها من سمة المصطلح الفنى الدقيق ، ثم بحسب مدى انضواء بنيتها فى قوالب الموازين الصرفية القياسية ، وأخيراً بحسب انفراد زائدتها الاشتقاقية بمعنى التخصيص الدلالى أو اندراجها فى دائرة الشعبة المعرفية المستقلة بذاتها .

فعندما تستعمل خالدة سعيد لفظ « الحركية » ـ وهو مصدر صناعى صيغ من كلمة حركة وأجريت عليه تقليبات الاشتقاق بعد حذف تاء تأنيثه الأصلية طبقاً لقاعدة إلحاق ياء النسبة ثم أردف تاء المصدر الصناعى ـ لا تَبنى على هذه اللفظة اصطلاحاً نقدياً مخصوصاً ، وإنما تعنى الدلالة الشائعة فى الاستعمال المتداول (حركية الإبداع : دراسات فى الأدب العربى الحديث) وكذلك الشأن فى لفظ الفاعلية مع وليد منير (قراءة فى نص قديم جديد « موقف البحر » : فاعلية الرؤيا ، فاعلية الأداء) . وعندما تستخدم نبيلة إبراهم لفظ « العالمية » فى

مقالها (عالمية التعبير الشعبى) إنما تقف به فى منطقة وسطى بين معنى العموم - وهو إلى قاموس اللغة السياسية أقرب - ومعنى الخصوص الذى يقترن بهاجس النقد لاسيما وقد أفاضت خلال مبحثها هذا فى آليات تحليل الأساطير حسب المنظِّر الروسى فلاديمير بروب[٤٩] .

وإذا بان لنا التوظيف النقدى فى اقتباس لفظ « التاريخية » من قاموس المصطلحات الفلسفية لتدقيق حقل منهجى مستأثر كما فى (تاريخية الأدب : موضوعاً لدراسة تاريخ الأدب) وبان لنا أيضاً الحرص على إيفاء الدلالة حقها عند ترجمة الألفاظ الدالة على بعض التيارات الإبداعية المرتبطة بحركة الانتاج فى الأدب الأجنبى سواء عند الحديث عن (المستقبلية : جذور الحداثة الشعرية) أو عن (تكعيبية الرواية : الدلالة النصية فى الرواية الجديدة) فإننا لا يمكن أن نرى فى استعمال لفظ « العلائقية » (علائقية الشعر بالمنطق والفلسفة من خلال كتاب الشعر لأرسطو) ولا فى استعمال لفظ « دلالية » (فى دلالية القصص وشعرية السرد) إلا ضرباً من محاكاة لغة الحداثة فى مظهرها اللفظى[٥٠] .

ولكننا نقترب أكثر من التوظيف الاصطلاحى عن طريق تمحيض الاسم مع محاولة توليد مصدر صناعى من مادة (ب ل غ) - فى صيغتها الفعلية المزيدة على وزن أفعل - وذلك للتعبير عن أحد مشاعب البحث النقدى المتمثل فى استكشاف أثر النص من خلال تقبل قارئه له ، فإذا بمصطلح « الإبلاغية » يتواتر فى تناظر ثنائى مرة حيال « البلاغة » على يد الناقد عدنان بن ذريل

(٤٩) أ - دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
ب - فصول ، مج ٨ ، ع ١ - ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٦ - ٢٢١ .
ج - فصول ، مج ٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٣ - ٣٦ .
(٥٠) أ - تاليف ريتا شوبر ، ترجمة إقبال ايوب ، الثقافة الأجنبية ، ع ١ ، س ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٠٠ - ١٠٦ .
ب - ميشال سليمان ، كتابات معاصرة ، ع ١٣ ، ١٩٩٢ ، ص ٨ - ١٥ .
ج - غسان العميرى ، كتابات معاصرة ، ع ٧ ، ١٩٩٠ ، ص ٩٧ - ١٠٠ .
د - مهدى فضل الله ، الفكر العربى المعاصر ، ع ٨٠ - ٨١ ، ١٩٩٠ ، ص ٦١ - ٧٣ .
هـ - سامى سويدان ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١ .

(البلاغة والإبلاغية فى الشعر السورى المعاصر) ومرة حيال « الانفعالية » الذى هو نفسه مصدر صناعى مسبوك على نفس القالب اللغوى وبنفس الآلية التوليدية على يد الناقد عصام السيوفى (الانفعالية والإبلاغية فى البيان العربى) ومرة أخرى بشكل قائم بذاته كما كتب الباحث اللغوى عفيف دمشقية معرفاً بهذا المنحى فى الدراسات الأسلوبية (الإبلاغية : فرع من الألسنية ينتمى إلى علم أساليب اللغة)(٥١) .

ومع الناقد عبدالله الغذامى - بجهوده التى يتضافر فيها التأسيس النظرى والإنجاز التطبيقى - يأخذ قالب المصدر الصناعى بُعداً توليدياً من حيث هو آليّة لصياغة المصطلح النقدى عبر تمحيض الاسم ، وينطلق الإجراء أساساً من المنهج الذى ابتكره فاستنبط له مصطلح التشريحية منذ (الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية) ثم غدا هذا المصطلح منطلقاً لإيحاءات منهجية متفردة ، ذلك أن المادة اللغوية الأصلية (شرح) كأنما أصبحت قاصرة عن الوفاء بما يرنو الناقد إلى توظيفه ، أو أنها تقود إلى ازدواج دلالى يرغب عنه ناقدنا فإذا بمصطلح (التشريحية) أصل عنه يتفرع النعت (الشعر الحديث فى السعودية فى الخطاب الشعرى الجديد : مقاربة تشريحية) ، كما يتفرع عنه ما كان هو الأصل فى المنطلق نعنى المصدر الأول « تشريح » . ففى (تشريح النص : مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ما كان يمكن لمصطلح الشرح أن يؤدى ما يؤديه لفظ التشريح ، لذلك نعتبر أن هذا اللفظ لئن كان فى القياس الصرفى مصدراً للفعل المزيد شرَّح فإنه فى منطق النقد الأدبى مستل من مفهوم التشريحية : فهو اكتناز للمصطلح الجديد لا تمطيط للمصطلح المتواتر القديم .

(٥١) ا - الموقف الأدبى ، ع ١٣٨ - ١٣٩ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥ - ٤٠ .
ب - دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦ .
ج - الفكر العربى ، ع ٨ - ٩ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٣ - ٢١٠ .

ويطرد هذا التوليد الاصطلاحى فى نسق تمحيض الاسم مع ناقدنا عبدالله الغذامى حتى يصبح كالسمة المميزة لمحاصرة المفاهيم النقدية ـ وخاصة ما تساوق منها مع هاجس معادلته الدقيقة فى المضمون والمنهج ـ نعنى : تأصيل ما بدا حديثاً على قدر تحديث ما استقام أصيلاً ، فإذا به يتوسل مرة أخرى بجهاز المصدر الصناعى ليولد (من المشاكلة إلى الاختلاف : العمودية والنصوصية فى النقد العربى) على إيقاع « قراءة جديدة لتراثنا النقدى »[٥٢] .

فإذا ما راجعنا هذه الكوكبة من المصطلحات المتولدة بواسطة هذا القالب اللغوى الفعال ، وتحسسنا أمرها فى ضوء مميزاتها التركيبية تبينا ثراء صياغتها من زاويتين اثنتين أشرنا إليهما لماماً فى ما سقناه من قبل : الأولى تتمثل فى مدى التنوع الذى يتخذه اشتقاق الاسم من الاسم انطلاقاً من الكلمة الأصل المشتق منها نحو الكلمة المصوغة ، وهى التى تمثل اللفظ المستنبط ، أو قل انطلاقاً من القالب الوالد إلى السبيكة المتولدة . وتتمثل الثانية فى أن صيغة المصدر الصناعى قد أعانت على اشتقاق الاسم من الاسم ثم توظيفه فى معنى الصفة الملازمة .

وبفضل هذه الطواعية الاشتقاقية وما توفره من مرونة توليدية تسنى للغة العربية أن تسد كل حاجات النقد الأدبى الحديث بكل ما يغمره من طفرة اصطلاحية هى اليوم من سمات الثورة المعرفية المعاصرة .

لقد ترسخت سنن الصياغة المصطلحية فتوالت الألفاظ المستنبطة التى تصيب هدفها الدلالى فى غير تردد عن طريق القالب المصدرى : من الجمالية والانشائية إلى الشعرية والأدبية مروراً بالشكلانية والسيميائية .

---

(٥٢) ا ـ منشورات النادى الأدبى ، جدة ، ١٩٨٥ .
ب ـ الأقلام ، بغداد ، ع ٩ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٥ ـ ٥٠ .
ج ـ دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ .
د ـ وقائع ندوة « قراءة جديدة لتراثنا النقدى » منشورات النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٩٩٠ ، ج ٢ ، ص ٦٤٩ ـ ٦٦٤ .

ـ ١٣ ـ

إن اللغة العربية لئن ظلت بنيتها المعجمية تنفر من النحت ـ وهو الآلية الأكثر تداولاً فى اللغات الحية الأخرى ـ فإنها بفضل آليتها الاشتقاقية متضافرةً مع قدرتها على استيعاب اللفظ الدخيل من جهة ، وطاقتها فى تجريد الأسماء الاصطلاحية وسبكها فى قالب المصدر الصناعى ، تقدم لنا خير دليل على أنها لغة حية على الدوام ، لا يستعصى عليها توليد اللفظ الرشيق للافصاح عن أدق المفاهيم ، ولعلنا من هذه الزاوية نقدر أن اللسان العربى يقدم اليوم أنموذجاً فريداً بين الألسنة البشرية بما هو لغة تنتمى إلى الأسرة السامية وتسابِق اللغات الهندية الأوروبية فى توفير آليات توليد المصطلح فى غير تعسف ولا انسلاخ . إن هذه الآليات التى تفرزها اللغة العربية بغية استيعاب المفاهيم النقدية العالمية تقوم اليوم شاهداً على أنها لغة قادرة على تمثيل المعارف الإنسانية وعلى أداء المتصورات كيفما رقت دقائقها ومهما أغرقت فى التجريد الذهنى أو التشكيل الصورى ، فهى بذلك لغة تقف بقدم راسخة فى خضم حوار الحضارات وتلاقح الثقافات .

أما فيما يخص مجالنا العينى ـ وهو النقد الأدبى ـ فإن معركة الجديد والمأثور فيه هى من المعارك التاريخية التى كانت دوماً تتكرر وستظل تتجدد ، غير أن القواعد التى تتخذها الأصوات المحافظة منطلقاً للنيل من قناعات المجددين كانت فى أغلب أحيان الماضى هى مراكز الاختلاف فى وجهات النظر وزوايا التقدير : فى علة الأدب وعلاقته بمحيطه ، وفى علة النقد وما يربطه بسياقه .

واليوم ، ولأول مرة نرى أشد الخصومات بين أنصار القديم ودعاة الجديد تندلع فتشتد وتستطيل انطلاقاً من لغة الخطاب النقدى . فكثير من أعلام النقد

الأدبى المأثور يعتبرون أن النص النقدى الحديث مستغلق ، وأن رواد المناهج العصرية يتعمّدون الإلغاز . وجوهر العلة فى كل ذلك المصطلحُ النقدى . لذلك نرى أن من أهم الإنجازات التى تعين على إقامة الجسور بين قطبى المعرفة النقدية ، بموروثها الأصيل وزادها المستحدَث ، هو إماطة اللثام عن بعض أسرار المصطلح النقدى : فى آلياته ، وفى صياغاته .

وحقيق بنا ألا ننسى أن الأفكار الرائدة ـ وفى كل المجالات ـ كثيراً ما تذهب ضحيةَ اللغة التى صيغت فيها ، بل على وجه التخصيص ضحية المصطلحات التى اختيرت للتعبير بها عنها . وكم من معركة شريفة انخذلت فيها الفكرة الصائبة لأن التوفيق لم يحالفها فى ارتداء لبوس اللغة الرشيقة : وفى هذا سر من أسرار ملحمة التواصل من حيث هو إبلاغ وقبول .

وفى النقد الأدبى ألف شاهد على هذه الملحمة . فالمصطلح هو السلطة الحاضرة الغائبة على الدوام . تخاله مجرد ناقل فتنزّله منزلة الخادم ، ولكنه ـ وهو ناقل خادم ـ يستبد بناصية الفكر حتى لكأنه الآمر المطاع .

ثبت بالمصطلحات الأجنبية التى وردت خلال البحث مرسومة بالحرف العربى

réalisme
surréalisme
romantique
romantisme
romanticisme
mélo
ique
anthologie
ontologie
morphê
logie
socio-critique
herméneutique
hermêneutikos
thema
thématique

جدلية المصطلح الأدبي

عز الدين اسماعيل

ـ ١ ـ

منذ البداية نستعيد فى أذهاننا المعلومة الأولية المتاحة ، الخاصة بمصطلح « علم المصطلح Terminology » ، وكيف أن هذه الكلمة تشير فى أصلها إلى معنى دراسة الحدود boundaries ، فالمصطلح هو إذن « الحد » أو الخط المعين للحدود ؛ فهو يمثل حقلاً يمكن العمل فى نطاق حدوده ضماناً لعدم التشتت والضياع . ولكن المصطلحات ، شأنها شأن كل الحدود الوضعية ، حتى تلك التى فحصت فحصاً دقيقاً ، تؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية بصفة أساسية ؛ فهى ـ لذلك ـ ليست حدوداً طبيعية أو حتمية كما قد نفترض أو نتوهم . وكما يقول « لنتريشيا » : « إن ما يفصل ممتلكاتى عن ممتلكات جارى ليس حداً طبيعياً ولكنه نظام اجتماعى تسود فى نطاقه تعريفات بعينها للملكية ، ومن المهم أن نتذكر أن المصطلحات تؤدى وظيفتها بالطريقة نفسها ، فهى تحدد ممارساتنا للقراءة وتنظمها ، ولكنها لا تصنع هذا بأمر إلهى »[١] .

ولأن المصطلح ليس وجوداً طبيعياً (أى وجوداً لا دخل للإنسان فيه) ، وليس أمراً إلهياً (أى ليس للإنسان أن يجادل فيه) ، وإنما هو نظام يصنعه الإنسان للإنسان ، ككل الأنظمة الاجتماعية ، فإنه لذلك ـ مهما بلغت درجة التواطؤ أو الاتفاق بين مستخدميه ـ قابل لأن يثير الجدل حوله ، إن لم يكن اليوم فغداً ، وسيصبح هذا الجدل جزءاً من حياة المصطلح أو من تاريخه ، وسيصبح هذا التاريخ ـ فى دوره ـ مؤشراً دالاً على تحولات التفكير نفسه ، وما طرأ عليه من تغير أو تطور .

المصطلح إذن حد اجتماعى عرفى ولكن فى مجال المعرفة ، وهو كذلك حد غير محكم أو مغلق بصورة نهائية ، ولكنه يظل ـ فى ارتباطه بالمجال المعرفى ـ مفتوحاً ومتأثراً بما يطرأ على هذه المجال من تطور ونمو عبر الزمن ، أو انحسار وتراجع .

المصطلح إفراز للمعرفة وأداة للمعرفة فى وقت واحد ؛ والارتباط والتفاعل بينهما يمثل علاقة لزوم لا انفصام لها ولا مندوحة عنها ، وفى إطار الارتباط والتفاعل بينهما يمكننا أن نلاحظ أن نمو عالم المصطلح رهن بنمو عالم المعرفة ، كما أن نمو المعرفة يعتمد اعتماداً كبيراً على نمو المصطلح . فأيما توجه البحث والنظر وإعادة النظر فى حقل بعينه ، يتطلب بالضرورة لغة مشتركة بين المختصين بالعمل ، فى هذا الحقل ، هى فرع على اللغة العامة المتداولة بين الناس له خصوصيته . وتأتى هذه الخصوصية من نقل أولئك المختصين جملة من مفردات تلك اللغة من دلالاتها المحدودة إلى دلالات أوسع نطاقاً ، أو دلالات مختلفة كلية ، بحيث يتعذر فهم خطابهم فهماً صحيحاً أو قريباً من الصحيح دون أن تؤخذ هذه الدلالات فى الحسبان (إذا ذكرت ـ على سبيل المثال ـ كلمة « أبواب » فلن يفهم منها المستمع العادى إلا ما يعرفه من أبواب المنازل أو الحجراب أو السيارات ، ولن يفهم منها أننى أتحدث عن الأجزاء الرئيسة التى تشكل بنية كتاب ما) .

وسواء أكانت هذه المفردات الاصطلاحية مأخوذة أصلاً من مفردات اللغة العامة أم كانت منحوتة أم مركبة تركيباً جديداً فإنها تصبح شبيهة بالعلامات التى يهتدى بها الإنسان فى حياته الاجتماعية ، ولكنها هنا علامات غير متعينة فى الواقع الطبيعى أو الاجتماعى ، إنها علامات لها تعينها فى العقل ، والدلالات التى تحملها هى مجرد مدركات عقلية ، تنتظم فى عملية التفكير وتوجهها ، وكلما اتسع نطاق التفكير وتشعب فى إطار حقل معرفى بعينه ، مست الحاجة إلى الجديد من المصطلحات .

ومن جهة أخرى تصبح المصطلحات بمثابة الأدوات التى يعمل بها الفكر ، والتى تدخر له كثيراً من الجهد أو النشاط ، على نحو يهيئه للتقدم فى المجال خطوة

أو خطوات ، وعالم المصطلح بهذه المثابة شبيه بعالم الأدوات فى الحياة العامة ، التى توفر للإنسان جهده العضلي أو البدنى أو حتى العقلى (كالآلات الحاسبة) ، والتى ما يفتأ يتناولها بالصقل أو التطوير ، أو يضيف إليها أدوات مبتكرة لم يكن لها وجود من قبل ، لا لشيء إلا ليدخر طاقته من أجل تحقيق مزيد من التنمية لحياته الاجتماعية ، وكذلك الشأن فى المصطلحات بما هى أدوات يعمل بها الفكر ، فالمرء لا يحتاج معها إلى أن يبدأ التفكير من البداية ، متحملاً بذلك أعباء حملها السابقون له على الطريق ، بل يتحرك من اللحظة الراهنة ، مستغلا تلك الأدوات ، مستفيداً من فائض جهده فى أن يجرى عليها من الصقل ما يدرك أنه صار لازماً ، وأن يضيف إليها ما أصبحت الحاجة ماسة إليه ، محققاً بذلك درجة من النمو وإن كانت متواضعة ، فى الحقل المعرفى الذي يشتغل به .

- ٢ -

وإذا كنا قد أشرنا إلى كلمة « الأبواب » فى دلالتها العامة فى الحياة اليومية وفى دلالتها الاصطلاحية (الكتابية) ، بما يوحى بأن الكلمة قد يكون لها فى الاستعمال دلالتان فى وقت واحد ؛ دلالة عامة ودلالة اصطلاحية ، فإن هذا يلفتنا إلى تسجيل ظاهرة أعم من ذلك فى حياة المصطلح ، هى ظاهرة الصعود والهبوط المتبادلين بين اللغة السائدة واللغة الاصطلاحية .

وذلك بأن كثيراً مما كان اصطلاحاً فى يوم ما قد فقد - مع كثرة الاستخدام - خصوصيته الأولى ، وأصبح يشكل - جزئياً على الأقل - لغة الاختصاص المألوفة فى مجالها ، التى لا يمكن تحاشيها فى ثنايا الحديث أو الكتابة ، كائناً ما كان الوضع الدلالى الذى آلت إليه عند ذوبانها فى هذه اللغة (وهو وضع له جدليته الخاصة ، سنلم به فيما بعد) ، وهكذا تنحل اللغة الاصطلاحية شيئاً فشيئاً فى لغة الاختصاص العامة المألوفة . لكننا نلحظ فى الوقت نفسه الوجه المقابل ، الذى يتمثل فى إفراد اللفظة الدارجة فى الاستخدام العام والتركيز عليها ، ونقلها بذلك من عمومية المفهوم إلى خصوصية الاصطلاح ، ومن هذه المفردات التي انتقلت من مستوى الاستخدام اللغوي العام إلى المستوى الاصطلاحي -

على سبيل المثال ـ مفردات : المؤلف ، والقارىء ، والكتابة ، والمتعة[٢] ؛ فقد تبين فى إطار النقد الأدبى الحديث والمعاصر أن هذه المفردات المألوفة للغاية تنطوى على مفاهيم هى أشد ما تكون غموضاً واستعصاءً على التحديد ؛ وما أكثر ما بذل ـ ويبذل ـ من جهد فى سبيل هذ التجديد[٣] .

وهكذا تتم حركة جدلية مستمرة خلال عملية الصعود والهبوط المتبادلة بين لغة ذوى الاختصاص العامة أو الدارجة ولغة المصطلح الخاصة . فلو أننا حللنا لغة الخطاب النقدى اليوم ، سواء فى الإطار الثقافى العربى أو فى الإطار العالمى ، وقارناها بلغة الخطاب النقدى منذ خمسين عاماً ، لبدت لنا اللغة الأولى فى كثير من مفرداتها لغة اصطلاحية خاصة بالقياس إلى اللغة الثانية ، مع أن اللغة الأولى هى لغة الخطاب النقدى المألوفة لدى ذوى الاختصاص فى زمننا الراهن ، أو لنقل بطريقة أخرى إن لغة الخطاب النقدى من خمسين عاماً ، بما اشتملت عليه من مصطلحات ، قد صارت ـ مع مضى الزمن ـ لغة مألوفة للغاية أو دارجة بالنسبة إلى المهتمين بمسائل الأدب والنقد من الكتاب والقراء على السواء ، لكن الطريف فى الموقف هو أن بعضاً من ذلك الذى صار جزءاً من نسيج تلك اللغة المألوفة : متمثلاً فى بعض مفرداتها ، يعود فيبرز على السطح ، ويوضع بين معقوفين ، ويخضع عندئذ لعملية مراجعة وتقليب النظر ، ثم يشحن آخر الأمر بدلالات جديدة ، تصعد به مرة أخرى إلى مستوى المصطلح الخاص . وعندئذ تعد هذه العملية حلقة جديدة فى حياة المصطلح ، فى سلسلة ممتدة تمثل تاريخ هذ المصطلح .

ـ ٣ ـ

إن هذه المراجعة للمصطلح القديم الذى كان قد صار دارجاً فى لغة ذوى الاختصاص إنما هى بمثابة مراجعة للمعرفة القديمة التى صارت شائعة ومتداولة ومستقرة نتيجة لتكرارها وكثرة دورانها ، وإعادة شحن المصطلح القديم بالدلالة الجديدة هو بمثابة إضافة جديدة إلى تلك المعرفة القديمة ، بالتوسيع فى نطاقها ، أو تحويرها ، أو تدقيقها بشكل من الأشكال .

ولما كان هناك جدل دائم على المستوى الثقافى العام بين معرفة ذوى الاختصاص متحققة فى لغتها الاصطلاحية ، والمعرفة العامة فى قطاعات المجتمع المختلفة ، فإننا نلحظ هنا بوضوح حركة أخرى لنشاط المصطلح ؛ إذ كثيرا ما يحدث أن ينزل المصطلح ـ أو ينتقل ـ من مجال الاختصاص إلى المجال العام ، من دائرته المعرفية الصرف إلى الواقع العملى فى الحياة .

وبدهى أن المصطلح لن ينتقل فى هذه الحالة بدلالته الاصطلاحية الخاصة المدققة لدى ذوى الاختصاص ، ولكنه غالباً ما يصيبه التحوير أو التحريف أو التقليص من دلالته الاصطلاحية ليكون ملائماً للسياق النفعى العام الذى سيستخدم فيه .

يروى توماس ماكلوين أنه سمع مدير فرقة لكرة السلة يقول إن فريقه « قد تعلم كيف يفكك deconstruct »[٤] ، يعنى بذلك خلخلة صف المدافعين من الفريق الآخر ، والنفاذ من خلاله إلى إصابة الهدف ، وهو هنا يستخدم مصطلح التفكيك deconstruction الذى يشخص ـ كما هو معروف ـ حركة من حركات النقد ، أو بالأحرى الفكر النقدى ، التى أعقبت البنيوية .

وهكذا يهبط المصطلح من مستوى النخبة المفكرة (البنية العليا) إلى مستوى الاستخدام فى قطاع من النشاط العام (الرياضى : كرة السلة) وقد اختزلت دلالته وحورت إلى « خلخلة » بنية الدفاع المتماسكة ، ولا مجال هنا لافتراض أن مدير ذلك الفريق قد قرأ فلسفة ديريدا التفكيكية أو غيره من المشتغلين بالنقد ، المشايعين لهذه الفلسفة ، ولكن المناخ الثقافى العام هو الذى سمح برواج المصطلح على هذا النحو .

والشىء نفسه يمكن أن يلاحظ عندنا فيما يتعلق بمصطلح « البنيوية » strucralism ، فقد أشيع حوله على المستوى العام وفى مجال الصحافة فى بعض بيئاتنا لغط كثير ، حتى قرنها البعض من حيث هى اتجاه فكرى ونقدى بالكفر ، حين زاوجوا بينها وبين الشيوعية (ولن يملك البنيويون إلا أن يضحكوا حين يجدون أنفسهم متهمين بالشيوعية) .

كذلك كان الأمر فيما يتعلق بمصطلح « أفق التوقعات » Erwartunggshorizont الذى أشاعه روبرت باوس ، صاحب نظرية التلقى ، فى أواخر الستينيات من هذا القرن ، فمن الجدير بالملاحظة أنه فى منتصف السبيعينيات ظهر تقرير صحفى عن لعبة كرة القدم ، أورده باوس نفسه ، يشتمل على الملاحظة الآتية : « إن اهتمام المغرمين باللعبة قائم على أساس أفق شامخ من التوقعات »(٥) . وقد كان هذا الاستخدام للمصطلح فى تقرير عن لعبة كرة القدم (وهو فى الأصل مصطلح فلسفى ثم وظف فى مجال البحث الأدبى) دليلاً على ذيوعه على نطاق واسع بين الجماهير من غير ذوى الاختصاص . وكان ذلك نتيجة لاستفاضة المناقشات التى دارت حول نظرية باوس ومفاهيمه الأساسية ، ومنها مفهوم « أفق التوقعات » ، خارج النطاق الأكاديمى وخارج دائرة المختصين ، بخاصة فى الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى ، تماماً مثلما حدث لدينا فيما يتعلق بموضوع البنيوية . غير أنه من الواضح أن هذا المصطلح وإن صاحبه التحريف أو التحوير فإنه ظل محتفظاً - على قلم الصحفى المختص فى شئون كرة القدم - بدلالة واضحة له ولجمهور القراء ، فى حين ظل هذا المصطلح صعباً وعصياً على التحديد حتى فى كتابات باوس نفسه (ويا للمفارقة !) ؛ وما ذلك إلا لأن هذا المصطلح حين نزل إلى الشارع - إذا جاز التعبير - فهم لفظه بدلالته العرفية المباشرة ، وأصبح بذلك مفردة فى لغة الحياة اليومية ، أو لغة الكتابة العامة ؛ أى أنه - فى إيجاز - فقد خصوصيته الاصطلاحية .

هذه الأمثلة وغيرها - وإن تفاوتت - تؤكد أن ابتذال المصطلح فى الاستخدام كثيراً ما يجنى عليه ، سواء باختزال دلالته أو تحريفها أو تغييرها كلية ، على نحو يؤذن بتحلله وانصراف ذوى الاختصاص عن استخدامه ، تحاشياً لسوء الفهم أو الالتباس ، وما أكثر هذا النوع من المصطلحات الرائجة والملتبسة فى الأذهان فى الوقت نفسه .

ـ ٤ ـ

واللغة هى المصدر الأول الذى تنتخب منه بعض المفردات لتوضع بين معقوفين يفصلانها ـ جزئياً على الأقل ـ عن معناها الدارج ، ويهيئانها بذلك للاستخدام الاصطلاحى ، ولنتذكر من مجال اللغة العربية ـ على سبيل المثال ـ كلمات مثل : المعاظلة ، الفحولة ، الرصانة ، السبك ، النظم .. إلخ ؛ فهذه الكلمات وعشرات مثلها مما استخدمه النقاد والبلاغيون العرب قديماً هى من ذلك النوع من المفردات التى تنتمى مباشرة بصورتها وبنيتها إلى متن اللغة ، والتى يرتبط كل منها بدلالة لها وظيفتها الأولى وتعينها فى حياة الجماعة ، والأغلب الأعم فى المصطلح العربى القديم هو اعتماده على إفراد جملة من مفردات اللغة على هذا النحو لاستخدامها بعد ذلك استخداماً اصطلاحياً . ولم يحتاج المفكرون العرب إلى « نحت » مصطلحات جديدة إلا عندما اتصلوا بالأفكار الوافدة عليهم واضطروا إلى ترجمتها (التأين ، التلاشى ، الانية ، الهوية ... الخ) .

ويلفتنا هذا إلى حقيقة مهمة فيما يتعلق بنشأة المصطلح ، هى أن متن اللغة قد يكون رافداً صالحاً ـ وهو بالتأكيد كذلك ـ لتقديم المفردة الصالحة لوضعها بين معقوفين ، ونقلها من دلالتها الحيوية العامة إلى الدلالة الاصطلاحية ، ويلاحظ عندئذ أن الدلالة الحيوية للمفردة المنتخبة لكى تكون اصطلاحاً تظل هناك فى الخلفية ، ممثلة نوعاً من المرجعية للمصطلح . مثال ذلك مصطلح « التفسير » ؛ فهو مبنى على « الفسر » بمعنى الإبانة[٦] . وقد استخدم ابن جنى كلمة « الفسر » نفسها فى عنوان شرحه لديوان المتنبى ، ولكن هذا الاستخدام لم يكتب له الاستمرار ، وظل المصطلح المعتمد هو « التفسير » (لعل ابن جنى تحرج من استخدام مصطلح « التفسير » فى شرحه لديوان من الشعر ، حيث ارتبط هذا المصطلح بشرح القرآن الكريم) . وهكذا يظل مصطلح « التفسير » بما هو الكشف عن معانى التنزيل مستبطناً الدلالة اللغوية الأولى ، وهى الإبانة عن الشيء .

وإذا كنا قد قررنا أن المصطلح بعامة يؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية فإننا نضيف هنا أن كل مصطلح يرتبط فى نشأته بشخص معين هو أول من أعطى المفردة الأصلية دلالتها الاصطلاحية ، على نحو ما يعزى مصطلح « المعاظلة » - على سبيل المثال - إلى عمر بن الخطاب(٧) . وكذلك يعزى إلى رتشاردز G. A. Richards أنه صاغ مصطلحى tenor وvehicle فى اللغة الانجليزية ؛ ويعنى بالأول tenor فحوى موضوع الاستعارة أو المنحى العام للتفكير فيه ؛ ويعنى بالمصطلح الثانى الصورة التى تجسد هذه الفحوى أو هذا المنحى من التفكير(٨) . وهكذا الشأن فى كل المصطلحات فى لغات العالم .

لكن متن اللغة - على الرغم من ثرائه ، خصوصاً فى اللغات الحضارية المتقدمة - قد يبدو فى بعض الأحيان قاصراً عن تلبية الحاجة الفكرية التى يراد تركيزها والاشارة إليها فى مفردة يمكن الاصطلاح عليها . وعندئذ تمس الحاجة للتغلب على هذه العقبة إلى نحت كلمات جديدة ، على نحو ما صنع جاك ديريدا فى مصطلحه « الاختلاف المرجأ differance »(٩) ، الذى يمزج فيه بين الفعل « يختلف differ » والفعل « يؤجل defer » ، مغيراً بذلك من الشكل الهجائى لكلمة difference الأصلية فى اللغة ، ومضيفاً بذلك أيضاً مفردة (اصطلاحية) جديدة إلى اللغة . وإذا كان ديريدا قد غير حرفاً فى بنية الكلمة الأصلية لكى ينقلها من دلالتها الأولى العامة إلى الدلالة الاصطلاحية فهناك أشكال أخرى من التلاعب ببنية المفردة اللغوية الأصلية لإكسابها دلالة اصطلاحية ، نكتفى هنا منها بالاشارة إلى ما صنعه الناقد المشهور ألن تيت Allen Tate حين استخدم كلمة tension استخداماً اصطلاحياً للدلالة على « كلية » المعنى فى القصيدة ، فقد اشتقه من كلمتى extension و intension عن طريق حذف السابقة ex من الأولى ، والسابقة in من الثانية . فالكلمة الأولى تعنى « المعنى الحرفى » ؛ والثانى تعنى « المعنى المجازى (الاستعارى) ؛ والجمع فى وقت واحد بين هذين المعنيين هو ما يشكل معنى المصطلح(١٠) .

ومن الواضح أن هذا الضرب من الاشتقاق ، القائم على التلاعب بالبنية الأصلية للمفردات ، مازال قريباً - على نحو ما - من « الصيغ اللغوية » ؛

وهذه المصطلحات الجديدة المشتقة بهذه الطرق هى « صيغ لغوية » ممكنة .

ولكن هناك حالات أخرى لا يشتق فيها المصطلح على أى نحو من أصول لغوية ، ومن ذلك - على سبيل المثال - مصطلح puffery بمعنى « الإطراء المجوج » ؛ وهو نوع من النقد الذى ينتج فى نطاق الثلل الأدبية literary cliques (وهو ما أصبح من المألوف لدينا تسميته - بشىء من التجاور فى الصياغة - النقد « الشللى ») . فالمؤلفون الذين ينتمون إلى هذه الثلل يطرى أحدهم أعمال الآخر . والفعل « يطرى » to puff معناه أن تبالغ فى المدح ؛ أن « تنفخ » blow up فى العمل . وقد اشتق هذا المصطلح بلا شك من شخصية السيد پف Mr. Puff ، الذى يمثل الناقد المزيِّف والمضجر فى أطنابه ، وذلك بلاشك فى مسرحية « الناقد » لشيريدان »[١١] .

هنا يتضح كيف أن المصطلح قد يشتق من أسماء الشخوص ليكون تركيزاً لمعنى اتجاه عام سائد فى الواحد منهم ، وإذا كان هذا المصطلح يؤول إلى شخصية مسرحية مخترعة فقد يؤول كذلك إلى شخصية تاريخية حقيقية . فالمشتغلون بالمسرح بعامة يتكلمون عن « البريختية » ، ويقصدون بها مذهب الكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت ، المعروف على المستوى العالمى (من الطريف أن المشتغلين بالمسرح عندنا قد نحتوا مصطلح « المدبوليزم » - مستخدمين صيغة النسب فى اللغات الأوروبية الحية ، كأنهم يريدون أن يجعلوا منه مصطلحاً عالمياً ! - للدلالة على منهج الأداء التمثيلى الذى تميز به الممثل الكوميدى المعروف عبدالمنعم مدبولى) .

ووفقاً لهذا المنحى فى اشتقاق المصطلح صار كثير من المذاهب الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية معروفاً بأسماء أصحابها ، بإضافة صيغة النسب ism إلى اسم العلم ، أى تحويل اسم العلم إلى مصدر صناعى ، والأمثلة على هذا كثيرة ومبذولة .

ولكن كما يكون اشتقاق المصطلح من أسماء أعلام بأعيانهم ليدل على مذهب بعينه فقد يكون مشتقاً من اسم مكان له دلالته الرمزية ؛ فقد أطلق على جماعة أو جماعات من الشعراء الفرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر اسم

البرناسيين Parnassians ؛ وكانوا يكتبون شعرهم فى الموضوعات التاريخية والعلمية والفلسفية وفى الطبيعة والحياة المعاصرة ، أى الموضوعات غير الشخصية ، على النقيض من الرومانسيين ؛ وقد شغلوا الحقبة بين الرومانسية والرمزية فى فرنسا(١٢) . وهذا المصطلح يحيل إلى موضع بعينه هو جبل البرناس Parnassus ؛ وهو جبل فى اليونان يرتفع إلى ثمانية آلاف قدم ، كانت منحدراته مسكناً للحوريات ، كما كان بها معبد دلفى المشهور بالنبوءات لدى اليونان القدامى ، وكان له قمتان ، إحداهما لأبولو ، والأخرى لديونيسيس(١٣) (ومن هذين الاسمين اشتق مصطلحان أدبيان سيرد الحديث عنهما فيما بعد) . وهكذا صارت « البرناسية » مصطلحاً يستمد دلالته من الدلالة الرمزية لذلك المكان ، ليصبح دالاً على مذهب بعينه فى الشعر .

وقد تتواطأ جماعة من الشعراء على ترويج مصطلح يشتقونه من الحقبة الزمنية التى ظهروا فيها ليشير إلى جملة الخصائص النوعية التى تميز منزعهم الشعرى ، ومثال ذلك من حياتنا المعاصرة مصطلح « السبعينيين » الذى يدل على جيل الشعراء العرب بصفة عامة ، الذين ظهروا فى حقبة السبعينيات من هذا القرن ، فعندما يقال إن هذا الشاعر أو ذلك ينتمى إلى السبعينيين تكون جملة الخصائص الفنية العامة لشعره قد تحددت .

وأخيراً فإنه خارج إطار الأصول اللغوية والعرف اللغوي والشخوص الخياليين أو الحقيقيين ، بل خارج إطار الزمان والمكان ، هناك المصطلح الذى يشير إلى مذهب أدبى وفنى دون أن يكون له فى ذاته أى دلالة ، ليكون بفراغه من الدلالة دالاً على الاتجاه الذى يشخص هذا المذهب . هكذا كانت « الدادية » dadaism ؛ هذا المذهب الذى تواطأ مؤسسه « ترسنان تسارا » فى عام ١٩١٦ مع « هانز آرب » و « هوجو بال » و « رتشارد هويلزبنيك » على اختيار كلمة تمثل مطلبهم فى الحرية كاملة ، فكانت الكلمة هى « دادا » dada ، بعد إفراغها من كل المعانى التى تتعلق بها ، للدلالة على كل شىء وعلى لا شىء فى الآن نفسه(١٤) . وقد كان هؤلاء الشعراء يسعون إلى التحرر من كل التراكيب اللغوية الرصينة ، والصيغ البلاغية المتوارثة ، وإلى

رصف الكلمات كيفما اتفق ؛ كلمة من هنا وكلمة من هناك ، في فقرات غير محسوبة . ولعلنا نذكر أن من معاني كلمة « دادا » dada الحصان الخشبى الذى تمثله عصا لها رأس شبيه برأس الحصان ، والذى يرغب كل الأطفال فى ركوبه ، ويتخذون منه لعبة لهم ، ولعل الحصان بما فيه من جموح ، وما يؤديه من الرقص أحياناً والقفز أحياناً ، وما اقترن به هنا من لعب الأطفال ـ لعل ذلك كله ـ يشخص المبادىء الأساسية لهذا المذهب .

وهكذا تكون اللغة بما فيها من رصيد دلالى حيوى ، كما يكون الوجود الحى للشخوص وللأشياء ، بمثابة الرافد الكبير الذى يمد عملية اشتقاق المصطلحات أو ابتكارها بمادة متجددة لا تنفد ، بل تستجيب دائماً لكل ما يجد فى ساحة ما يسمى « مجتمع الأدب » من مطالب .

ـ ٥ ـ

عالم المصطلح إذن عالم بالغ الحيوية ، يجمع بين ما هو قريب العهد فى نشأته وفى استخدامه فى كتابات المختصين وغير المختصين ، وما هو قديم بالغ القدم . ومن هذه المصطلحات ما استقرت له حدوده الدلالية وتعين مفهومه ، وهو القليل وفيها ـ سواء فى ذلك المصطلحات الحديثة والقديمة ـ ما يصعب تحديده بصورة حاسمة ، وهو الأكثرية . ولننظر ـ على سبيل المثال ـ إلى مصطلحين ، أحدهما حديث ، وهو مصطلح « أفق التوقعات » (وقد سبقت الإشارة اليه) ، والآخر قديم ، وهو مصطلح « الوحدة » unity ، لنرى ما اكتنفهما من صعوبات فى تحديد مدلول كل منهما ، فعندما استخدم روبرت ياوس مصطلح « الأفق » « عرفه تعريفاً غامضاً للغاية ، إلى درجة أنه قد يتضمن ـ أو يستبعد ـ أى معنى سابق للكلمة . والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة فى أى موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده . وهو عندما يناقش أصوله مؤخراً فى مقالته « الحافزة » ، يحيل على إشاراته السابقة إلى المصطلح فى عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦١ ، ولكننا عندما نعود إلى هذه الكتابات نجد نقصاً مماثلاً فى التدقيق ، يضاف إلى هذا أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ

والعبارات المركبة ؛ فياوس يشير إلى « أفق التجربة » ، و « أفق تجربة الحياة » ، و « بنية الأفق » ، و « التغير فى الأفق » ، و « أفق الفهم المادى » . والعلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة ظلت تعانى من الإبهام ما تعانيه مقولة « الأفق » ذاتها . ويبدو أن ياوس قد اعتمد على الادراك العام لدى القارىء فى فهم مصطلحه الأساسى على الأقل . وربما ظهر مصطلح « أفق التوقعات » لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات ؛ إلى نظام من العلاقات ، أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به أى نص »[١٥] ، وهكذا افتقر هذا المصطلح إلى التحديد الدقيق الحاسم منذ البداية ، وزاد من اضطرابه دخوله فى صيغ وتراكيب مختلفة ، على نحو سمح الآخرين بالتوسع فى هذه الصيغ والتراكيب . وبصرف النظر عن الاستخدام الصحفى لهذا المصطلح ، الذى سبقت الاشارة اليه ، يمكننا ملاحظة أن ذوى الاختصاص أنفسهم قد مضوا فى هذا التوسع ، وأضافوا بذلك إلى المصطلح غموضاً على غموضه . ففى الفصل الذى عقدته سوزان ستيوارت فى كتابها عن « اللغو » بعنوان « اللعب بالحدود » ، تتحدث المؤلفة عن « أفق المعنى » horizon of meaning الذى يتاح للنص[١٦]ثم تعود فى الفصل نفسه للتحدث عن « أفق الوصف horizon of description[١٧] ، فضلاً عن أن العنوان الجانبى لأول عنصر من عناصر هذا الفصل هو « أفق الموقف » horizon of the situation - ولاشك فى أن هذا التوسع فى استخدام المصطلح قد أدخله فى شبكة معقدة من العلاقات المفهومية .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى المصطلحات الدائرة فى مجال النقد منذ أقدم العصور ؛ فقد تجاورتها استخدامات كثيرة عبر الزمن لدى كتاب كثيرين مختلفى التوجهات والأهداف ، حتى صار لها تاريخ حافل . وبدلاً من أن يكون ذلك مدعاة لوضوح دلالتها وتحديدها ، يكون الأمر على النقيض ؛ « يبدو طبيعياً فى هذه الحالة أن تكثر الدلالات الخاصة بالمصطلح أو تتفاوت من كاتب إلى آخر ، أو من مرحلة إلى مرحلة ، وفقاً للتوجهات الخاصة التى تحكم هذا الاستخدام ، ووفقاً للمجال الذى استخدم فيه المصطلح . ولا تستبعد من هذا التوجهات والايديولوجيات والاستراتيجيات والأهداف السياسية والاجتماعية

لمستخدمى هذا النوع من المصطلح فى مساعدتها على اختلاف دلالته خلال تاريخه الطويل . وعلى هذا النحو قد يصبح المصطلح الأكثر عراقة فى التاريخ وفى الاستخدام هو الأكثر إثارة للاضطراب والبلبلة . ومصطلح « الوحدة » هو من هذا النوع ؛ فهو : غالباً ما استخدم فى الخطاب النقدي كما لو كان يصف قيمة فى الفنون لا تتعلق بالزمن ، ولا جدال فيها . فالنظرية تذهب إلى أن الفن العظيم موحد ، وأنه كلما كثر التنوع الذى يشتمل عليه الفن وينتظم فيه كان أعظم . ولكن مجرد نظرة سريعة إلى تاريخ هذا المصطلح توحى بأن قدر الاتفاق ضئيل حول طبيعة الوحدة ، بل حول الرغبة فيها ، ويكفى أن نذكر الفرق بين مفهوم الوحدة الصادر لدى بعض النقاد الكلاسيكيين الجدد ، أمثال بوالو وكورنى ، حيث كانت الوحدة تعنى لديهم اتباع مجموعة من القواعد تتعلق بتنظيم الزمان والمكان والحدث فى المسرحية ، وفكرة الوحدة الأكثر مرونة وحيوية لدى الرومانسيين ، حيث كانت الوحدة لديهم تتحقق لا عن طريق اتباع القواعد ، بل عن طريق دمج مواد العمل فى شخصية المؤلف ، وفى قرننا الحالى حول النقاد الجدد الأمريكيون «الوحدة » إلى مبدأ اجرائى يلتزم بفكرة أن تفسير العمل يأخذ فى الحسبان كل تفصيلاته بوصفها عناصر مترابطة فى كل موضوعى أو شكلى ، أما النظريات المعاصرة الأحدث فإنها تميل - فى نقدها لهذا الإجراء - إلى النظر لا إلى « الوحدة » بوصفها استراتيجية فى القراءة ملزمة ، تتطلب منا أن نضفى الوحدة على النصوص . . و « الوحدة » من هذا المنظور فى وسعها أن تفرض علينا قبولها بوصفنا قراء نعمل تحت رعايتها ، دون أن نسأل عما إذا كانت خاصية ضرورية وملزمة فى الفن[١٨] .

ويكشف لنا هذا التتبع عن حقيقتين تتعلقان بهذا النوع من المصطلح القديم الجديد ؛ أولاهما أن معانى هذه المصطلحات تتغير ؛ وأخراهما أن تاريخ هذه المصطلحات - وفقاً لما يؤكده كذلك ريموند وليامز Raymonil Williums ، وهو من أبرز المشتغلين بالنقد فى زماننا ، فى بعض كتبه ، مثل كتابه « الكلمات المفاتيح » Keywords ، أو كتابه « الماركسية والأدب » Marxism and literature - يظل جاثماً على استخدامها الحالى . ويستخلص لنتريشيا من هذا :

إن التغيرات الجذرية التى تخضع لها المصطلحات توحى بأنه ليس هناك معنى ثابت أو معتمد لأى مصطلح ؛ إذ ليس من الممكن استخدام المصطلحات كما لو كانت أدوات حيادية ؛ فمصطلحات مثل مصطلح « الثقافة » Culture أو « العنصر » Race قد استخدمت استخدامات كثيرة للغاية فى مجالات كثيرة مختلفة ، اجتماعية وتفسيرية ، على نحو يحول دون أن يكون أى منها تفسيراً بريئاً ، ذلك بأن استخدام المصطلح يلزمك بمجموعة من القيم والاستراتيجيات التى طورها المصطلح خلال تاريخ استخدامه ، ومن الممكن استخدام مصطلح ما بطريقة جديدة ، ولكنه من غير الممكن الإفلات من تاريخه[١٩] .

وإذا كنا قد قررنا منذ البداية أن المصطلح يؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية فقد اتضح لنا هنا أن تثبيت دلالته بصورة نهائية وحاسمة على نحو مطلق أمر بالغ الصعوبة ، بل لعله ـ فى الأغلب الأعم ـ غير متحقق ، فالمصطلح مرتبط دائماً بمستخدميه ، والتطابق الكامل بينهم يبدو صعباً إن لم يكن محالاً ، فضلاً عن أن هناك مسافة ما دائماً بين عقل مستخدمه وعقل متلقيه .

ـ ٦ ـ

إن لكل مصطلح نشأة ونمو وتطور ، شأنه شأن الكائن الحى . وهو إذ يصنع لنفسه بذلك تاريخاً فإنه يؤرخ ضمناً لحركة الفكر البشري ومراحل تطوره . إنه جزء حيوى فى هذه البنية التاريخية النامية والمتطورة . وإذا كان مضى الزمن يجعل تحديد دلالته وحصرها إشكالياً ـ على نحو ما رأينا ـ فليس ذلك إلا للثراء الدلالى الذى يكتسبه عبر مراحل تطوره .

ولننظر فى هذا الصدد ـ على سبيل المثال ـ إلى مصطلح « الاستعارة » على نحو ما ظهر وتطور فى الفكر النقدى العربى القديم .

لقد عرض لهذا الموضوع بدراسة متقنة ومدققة المستشرق فلفهارت هاينركس فى كتابه المسمى « يد الشمال . . . » . وفى التقديم الذى قدمت به سعاد المانع ، مترجمة الكتاب ، لهذه الدراسة نقف على خلاصة ما حققه

الباحث فيما يتعلق بنشأة مصطلح « الاستعارة » وتطور دلالته ـ وهو ما يعنينا هنا ـ فى الكتابات العربية النقدية واللغوية والبلاغية القديمة ، والباحث يذهب إلى أن هذا المصطلح فى بداية ظهوره خلال القرون الأولى من الإسلام :

كان مختلفاً اختلافاً جذرياً عما تطور إليه هذا المعنى فيما بعد ، فهو يرى أن المنظرين الأوائل كانوا فى كتابتهم عن الاستعارة لا يرون فيها ما تمثله « الاستعارة المكنية » ـ حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين . . . وأن فكرتهم هذه عن الاستعارة لم تكن قائمة على التشبيه ، وإنما كانت تعتمد التمثيل . . . وبعد ذلك أخذت التعريفات تتغير لتشير إلى الاستعارة التى يعتمد فيها نقل الاسم من شىء إلى شىء ، أو نقل المعنى من شىء إلى شىء ، مثل إطلاق النرجس على العين ، وهو ما يمثل « الاستعارة التصريحية » حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين . وهنا بدأ ظهور علاقة الاستعارة بالتشبيه . ولكن هذا التطور فى معنى الاستعارة لم يصحبه تمييز بين هذين النمطين المختلفين من الاستعارة . . حتى عصر عبدالقاهر الجرجانى . وهذا يبرز كيف أن المصطلح الواحد « استعارة » كان يستعمل ليدل على معنى معين فى أذهان المنظرين الأوائل ، ثم استعمله المنظرون الذين جاءوا بعدهم ليدل على معنى مختلف فى أذهانهم[٢٠] .

هذا هو التطور الذى يرصده الباحث لمصطلح « الاستعارة » من حيث دلالته فى الفكر النقدى العربى القديم ، فما بالنا لو أنه أراد ـ أو أراد غيره ـ أن يرصد تاريخ نشأة هذا المصطلح نفسه وتطوره فى الفكر العربى منذ اليونان والبلاغيين الرومان The Grammarians حتى عصرنا الراهن ! أغلب الظن أن كتاباً واحداً لن يكفى ؛ فالمادة المتاحة تكفى لأن تملأ مجلدات ، خصوصاً فيما يتصل بالكم الهائل من الكتابات الغربية الحديثة والمعاصرة عن الاستعارة[٢١] ، ولا يمكن أن تكون هذه الكتابات الكثيرة لغواً خصوصاً إذا نظرنا إلى أصحابها ، وإنما هى منظورات متعددة تحاول أن تحيط بذلك المصطلح ، على نحو ما تكثر الترجمات والرؤى والتفسيرات للشخوص التاريخيين البارزين ، مع فارق أساسى فيما

يتعلق بالمصطلح ، هو أنه مازال حياً ، بل أكثر امتلاء بالحياة منه فى أى زمن مضى .

وكما أن أعداداً كبيرة من المصطلحات لها تاريخ فإن لها جميعاً فى حال استخدامها بعداً آخر هو البعد الآني الواقعى ، فهناك علاقة دائماً بين المصطلح ومستخدميه من جهة ، وعلاقة بينه وبين الواقع الاجتماعى والثقافى من جهة أخرى .

أما العلاقة الأولى فتتمثل فى أن المصطلح ليس مفهوماً عابراً يستخدمه المرء ثم ينفض يديه منه ، ولكنه يحمل مستخدمه مسئولية استخدامه إياه ؛ إذ ينبغى أن يكون هذا المستخدم واعياً بالدلالة التى يوظف لها هذا المصطلح (وأسوأ ما يكون الوضع حين يستخدم المرء المصطلح غير واع بأبعاده الدلالية !) ، وأن يكون على استعداد للدخول فى جدل مع الآخرين الذين قد يختلفون معه فيما حدده للمصطلح من دلالة ، فحين يستخدم بعض الكتاب ـ على سبيل المثال ـ مصطلح « علم الأدلة اللغوية »[٢٢] بدلاً من « علم العلامات » فى مقابل « السيميولوجيا semiology » ، لابد أن يكون واعياً بالاختلاف بينه وبين الآخرين فى هذا الاستخدام ، وأن تكون لديه المبررات الكافية لهذا العدول . وكذلك الشأن فى استخدام بعض الكتاب لمصطلح « التداولية » بدلاً من الذرائعية أو النفعية فى مقابل « البراجماتية Pragmatism »[٢٣] .

وأما العلاقة الثانية فتتمثل فيما للمصطلح من دلالة تتعلق بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالقضايا السياسية والاجتماعية المطروحة فى الواقع ، وإن جال بظننا أنه مجرد مصطلح أدبى أو نقدى ، لا تعلق له بشىء من ذلك . وفى هذه الحالة يصبح استخدام مصطلح ما دالاً على تورط صاحبه أو انهماكه فى قضايا بعينها ، وعلى انتمائه السياسى والاجتماعى فضلاً عن الثقافى ، ومن الأمثلة على هذا ما كان من دلالة لمصطلح « الوحدة العضوية Organic unity » ـ وهو مصطلح أدبى فى المحل الأول ـ على هموم طبقة « البورجوازية » (الطبقة الوسطى) الصاعدة ، سواء فى الغرب أو فى عالمنا العربى ، وما كان من توافق بين الدعوة إلى نموذج نقدى جديد هو نموذج « التلقى Reception » وصياغة نظرية كاملة له

فى أواخر الستينيات من هذا القرن فى ألمانيا الغربية (آنذاك) وانتفاضة الطلاب هناك ، التى نادت ـ ضمن ما اهتمت به من توجهات تحررية ـ بضرورة إعادة النظر فى المناهج التعليمية بعامة ، وفى الجامعات على وجه الخصوص[٢٤] ، وكذلك الشأن فى استخدام مصطلح « التجربة الشعرية Poetic Experience » ، الذى يدل على الوقوع فى دائرة الفكر الرومانسى الذى يكرس الذاتية الفردية (الباطن) على حساب الجماعية (التاريخ والواقع) . والنظر إلى الفرد على أنه محور الوجود .

ـ ٧ ـ

بعد هذا كله يظل لعالم المصطلح نظامه الداخلى الذى يحكم بنيته الخاصة ، فعلى أى نحو تتشكل هذه البنية ؟

إنها بنية تراتبية (هيراركية) ؛ أى أن أفرادها يتنزلون على سلم من العلاقات يتدرج من الكلى إلى الجزئى ، وهى بذلك تشكل مخططاً للبنية المعرفية ذاتها ، ولكنه ليس فارغاً من الدلالة . إنه ـ على الأحرى ـ تحتفظ فى داخله بكل الجدل المعرفى الذى مثل ـ ويمثل ـ صراع الأفكار والرؤى والتوجهات فى حركة المعرفة المتطورة عبر اندياحاتها وانحساراتها ونموها مع ذلك على مضى الزمن ، إنها بمثابة المؤشرات أو المعالم على الأبواب التى طرقها الفكر الأدبى فى تاريخه الطويل ومازال يطرقها ، والطرق التى سار فيها ، والدروب التى شققها ، والخلاصات التى انتهى إليها ، وهى مع ذلك ـ أو بالأحرى من أجل ذلك ـ بنية مفتوحة ؛ فعالم المصطلح لم يستغرق من المعرفة إلا ما كان متاحاً ؛ وستكون الحاجة ماسة دائماً إلى المصطلحات الجديدة كلما نمت المعرفة واتسع نطاقها . وهذا التلازم بين عالم المصطلح وعالم المعرفة هو ما يفسر تراجع بعض المصطلحات السابقة وانحسارها إلى درجة خروجها من دائرة الاستخدام ، فالمصطلح قرين مستوى بعينه من المعرفة ، وعندما تجاوز المعرفة هذا المستوى أو تتنحى عنه إلى توجهات أخرى ، يصبح المصطلح الملازم من قبل غير كاف ، أو غير مسعف ، ويكون التحول عنه لا محالة إلى مصطلح جديد ، تتطلبه

المعرفة الجديدة وتفرزه . ويمكننا التثبت من هذه الحقيقة إذا نحن نظرنا إلى القدر الهائل من المصطلحات التى طورها علم البديع العربى ؛ فقد ظلت نشطة ومتداولة طوال القرون التى تحدد مفهوم الأدب فيها بأنه صنعة لغوية ، وعندما عُدِل عن هذا المفهوم جزئياً على الأقل فى بواكير العصر الحديث ، أحذت مصطلحات البديع فى التراجع ، ثم نحيت ، أو نحيت الأغلبية العظمى منها فى زمننا الراهن ، مع التغير الجذرى فى ذلك المفهوم .

و « البديع » نفسه ـ كما هو معروف ـ مصطلح على ذلك الفرع من المعرفة المتعلقة بصنعة الأدب إجمالاً ، لكنه يشتمل على جملة من المصطلحات الفرعية تربو على مائة وخمسين مصطلحاً ، منها ما ينحل إلى مصطلحات هى فروع على الفرع ، وهذا ما قصدناه بالبنية التراتبية لعالم المصطلح .

إننا نتحدث تحت مسمى « الأدب » عن الشعر والقصة والمسرحية والسيرة . . الخ ، وهذا هو المستوى التصنيفي الأول ، ثم نعود فنتحدث تحت مسمى «الشعر» عن الشعر الغنائي والشعر الملحمى والشعر الدرامى . . الخ ، كما نتحدث تحت مسمى « القصة » عن الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة . . الخ ، ونتحدث تحت مسمى « السيرة » عن السيرة الذاتية والسيرة الغيرية ، ونتحدث أخيراً تحت مسمى « المسرحية » عن المأساة والملهاة والملهاة المأسوية (أو السوداء) والميلودراما والفودفيل والفارص . إلخ . وهذا هو المستوى التصنيفى الثانى ؛ وهو أوسع رقعة وأكثر تشعباً من المستوى الأول ـ كما هو واضح ـ وعندما نتحدث فى مجال القصة مثلاً بمصطلحات مثل : الراوى ، الشخصيات ، الحدث ، الحبكة الروائية ـ نكون قد انتقلنا إلى مستوى تصنيفى آخر ، يبتعد بنا عن الكليات ويدخل بنا فى الجزئيات . فإذا تحدثنا تحت مسمى « الراوى » بمصطلحات : الراوى الفعلى ، الراوى الضمنى ، الراوى بضمير المتكلم ، والراوى بضمير الغائب ـ نكون قد أوغلنا فى عالم الجزئى ، الذى يعد فرعاً على فرع على فرع .

وهكذا تتحقق تراتبية عالم المصطلح مع تراتبية عالم المعرفة . وكل ما ينبغي التنبه إليه هنا هو أن مستويات التصنيف في هذه البنية ليست مستقلة ولا ينعزل

بعضها عن بعض ؛ فالراوي بضمير المتكلم في المستوى الرابع - مثلاً - لا ينفصل عن الحدث والشخوص والحبكة في المستوى الثالث ؛ والكلام عن الحديث - مثلاً - في هذا المستوى لا ينفصل عن الرواية والقصة والقصة القصيرة والأقصوصة في المستوى الثاني ؛ والكلام عن الرواية - مثلاً - في هذا المستوى لا ينفصل عن فن القص بصفة عامة ، الذي لا ينفصل في دوره عن فن الأدب ، وهكذا يكون الارتباط بين الرواية بضمير المتكلم وفن الأدب بعامة من خلال سلسلة متصلة الحلقات من العلاقات الاصطلاحية ، التي تتدرج في هذه الحالة من الجزئي إلى الكلي .

وهذه البنية التراتبية لعالم المصطلح كما يكشف عنها هذا التحليل تضعنا أمام حقيقة مهمة فيما يتعلق بطبيعة المصطلح ، فحواها أن المصطلح وإن كان مفردا فإنه يعمل دائماً في حقل واسع ومتشعب من المعرفة ، يرتبط فيه بغيره من المصطلحات ، وتزداد دلالته تكشفاً في ضوئها بقدر ما يلقى عليها من ضوء كاشف ، بما يؤكد التساند بين جملة من المصطلحات ، والتفاعل بين بعضها وبعض . وعلى هذا الأساس لا يمكن تصور قيام مصطلح ما مستقلاً بذاته استقلالاً كلياً عن جملة المصطلحات المتعلقة بحقل معرفي بعينه ، في مستوياتها التراتبية المختلفة .

- ٨ -

على أن العلاقة التساندية بين المصطلح وغيره من المصطلحات تلفتنا إلى ظاهرة مهمة ترتبط بالظاهرة السابقة ، وهي أن كثيراً من المصطلحات يستدعى كل منها دائماً قريناً له بعينه ، قد يكون مضاداً له على نحو ما أحيانا ، وقد يكون مكملاً له بالضرورة ، فيشبهان عندئذ حَدَّي الخنجر ، لا يعمل أحدهما عمله بدون الآخر ، فلا يفهم أحدهما عندئذٍ إلا في ضوء الآخر ؛ ويكون ذلك على مستوى الكليات في التصنيف كما يكون على مستوى الجزئيات أو الفروع . والمصطلحان معاً يكونان في هذه الحالة بنية مفهومية موحدة ، قوامها هذه الثنائية .

ومن هذه الثنائيات ثنائية الوجود والعدم ، وثنائية الوجود والتفكير الديكارتية . وأيضاً فإن القيمة value لا تنفصل عن المعيار norm ، والذاتي subjective لا يفهم إلا مقترناً بالموضوعي ، والوحدة unity تفهم ـ في جانب منها على الأقل ـ في تعلقها بالتنوع variety ، والمكان ـ خصوصاً بعد نظريات « كانط » و « أينشتاين » ـ لا يمكن التفكير فيه بمعزل عن الزمان ؛ والسلب هو دائماً قرين الإيجاب في التصور ؛ والكتابية literacy لا تفهم إلا في ضوء الشفافية orality ؛ والوصف التزامني synchronic يرتبط بالتعاقبي diachronic ؛ إذ « إن الوصف التزامني الصرف محال ، مادام أي وصف لنظام ما يستلزم شيئاً سابقاً له وشيئاً لاحقاً به »[٢٥] ؛ وكذلك فإن الإبهام indeterminacy لا يفهم مستقلا عن التعين determinacy . وقد مر بنا من قبل المصطلحان اللذان ينتميان إلى رتشاردز ؛ مصطلح « الفحوى » ومصطلح « الصورة التجسيدية » ، فليس من الممكن الكلام عن أحدهما دون الاستعانة بالآخر . والطريف في هذين المصطلحين أنهما ينحلان معاً في مصطلح ثالث لا يفهم إلا على أساس اجتماعهما معاً ، هو مصطلح « الاستعارة التلسكوبية » telescoped metaphor[٢٦] وأخيراً لا ننسى ثنائية الأپولونية / الديونيسية Apollonian/Dionysian ، حيث يشير الشطر الأول منها إلى العقل والجدية والنصاعة ، ويشير الشطر الثاني إلى الاندفاع العاصف . ومن ثم « يمكن أن يوصف د . هـ . لورنس بأنه ديونيسي ، في حين يوصف ستندال وأندريه جيد بأنهما أپولونيان »[٢٧] . والقائمة بعد ذلك طويلة .

هكذا تشكل كل ثنائية اصطلاحية من هذه الثنائيات بنية مفهومية موحدة . ويسمح لنا بهذا الوصف أن « كل المنظرين في القرن العشرين ، الذين يستخدمون مصطلح « البنية » structure يعترفون بالعلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان بوصفها أساسية في مفهوم البنيانية structurality ، وإن مال كثير منهم إلى النظر إلى الزمان على أنه محكوم بالمكان »[٢٨] .

- ٩ -

وكما تتساند المصطلحات في بنيات مفهومية متضادة أو متناظرة أحياناً ، ومتكاملة أو متلاحمة أحياناً ، على نحو يعكس مبدئين أساسيين في الوجود العياني للأشياء والمفهومي على السواء ، هما التضاد والتوافق ، كذلك تنعقد العلاقة أحياناً بين المصطلح وجملة من المصطلحات ، لتشكل مجتمعة ما يشبه الأسرة الواحدة ، التي يختلف فيها كل فرد عن الآخر ، ولكنه يظل يرتبط معه بالانتماء إليها . ومثال هذا مصطلح « رؤية العالم world-view » ؛ فهذا المصطلح ينتمي إلى أسرة من المصطلحات ، يربط بينها أنه من الممكن عزل موقف جماعة بشرية بعينها ووصفه بطريقة تلخيصية متكاملة . وقد تقصى « جورج شرمب » أفراد هذه الأسرة فوجدهم متمثلين في المصطلحات الآتية :

أولاً : هناك « المزاج الشعبي ethos » (ويعني الروح الأخلاقية والجمالية « الفنية » لشعب بعينه وخلاصة قيمه) .

ثانياً : هناك « الثقافة culture » (حين تستخدم بالمعنى الإثنوجرافي لتدل على أنساق القيمة value patterns المتميزة لدى مجتمعات بأعينها) .

ثالثاً : هناك « عالم الكونيات cosmology » (وهو مصطلح يستخدم في ميدان الإثنوجرافيا ليشير لا إلى الصورة المادية فحسب للكون لدى جماعة بعينها ، بل إلى الالتزامات الأخلاقية كذلك ، الملقاة على الصورة المادية . وعلى هذا النحو يصبح لعلم الكونيات صلة نسب برؤية العالم ؛ فهذان المفهومات يشيران كلاهما إلى مسلمات أساسية تتعلق بالكون ، وإلى الالتزامات العملية التي تصدر عنها .

رابعاً : هناك مصطلح « الأخلاق ethic » على نحو ما استخدمه ماكس فيبر ؛ فهو واحد من هذه الأسرة . ومعظم العلماء على إلف بما ذهب إليه ڤيبر في كتابه « الأخلاق البروتستنتية وروح الرأسمالية » من أن المسلمة الأولى في شكل بعينه من أشكال المسيحية البروتستنتية - وهي أن الحياة نداء أساسي للزهد في العالم - قد شكلت الشرط الضروري لقيام الرأسمالية الحديثة . وهذا التوجه إلى

المسلمات الأساسية المتعلقة بموقع البشر من الكون ، وافتراض أن هذه المسلمات مترجمة إلى أخلاق بعينها ، كان لهما تأثير كبير على أسلوب التحليل الإثنوجرافي الذي يستحضر مفهوم « رؤية العالم » .

خامساً : هناك مصطلح « الذات self » . ويمكن أن تبدو العلاقة بين « رؤية العالم » و « الذات » باديء الأمر مضادة للبداهة ؛ لأن « رؤية العالم » تشير نحو الخارج إلى المسلمات الكبرى المتعلقة بالكون ، و « الذات » تشير نحو الداخل إلى الأنوات الفردية individual egos . ومع ذلك فإن بعض الباحثين على اقتناع بأن « الذات » بنية تصورية ثقافية في المحل الأول ، يمكن تشخيصها بأنها جملة من صور التكيف مع العالم والنزوع إليه[٢٩] .

وهكذا ترتبط هذه المجموعة من المصطلحات مع مصطلح « رؤية العالم » في بنية اصطلاحية موحدة ومتساندة معرفياً ، وإن جاء كل منها من مجال معرفي مختلف .

وجدير بالملاحظة والتسجيل في سياق هذه الحقيقة الوجه العملي لها فيما يتعلق بصناعة معاجم (أو موسوعات) المصطلحات ؛ فقد صار من الواضح لدى المشتغلين بهذا النوع من العمل أن مجتمع المصطلحات - إذا جاز التعبير - يتشكل من الأسر الاصطلاحية ، التي يترابط أفراد كل منها في الأسرة التي ينتمون إليها . وهكذا أصبح من الإجراءات الأولية - لحصر المجالات المعرفية التي سيتحرك فيها المعجم ، ومن ثم تحديد مدخلاته (مصطلحاته) ، ملاحظة علاقة المصطلح بأسرة من المصطلحات التي يتفاعل معها دلالياً ، فتتكشف دلالته من خلالها بقدر ما يسقط على دلالتها من ضوء كاشف . وفي المعجم نفسه يشار - عند الوقوف على أي مصطلح ينتمي إلى أسرة من المصطلحات - إلى سائر أفراد الأسرة عن طريق نظام الإحالة إليها cross-reference . مثال ذلك كلمة ballad ، التي تستتبع في التصنيف الإحالة إلى : refrain, oral tradition, homeric epithet, kinning, incremental repetition, naronde pesme, broad-side, folksong, narrative verse.

- ١٠ -

وكما تتداخل الاختصاصات المعرفية تتداخل كذلك المصطلحات أحياناً ، وعندئذٍ قد تختلط الأمور ، وتصبح الضرورة ماسة لفك الاشتباك برسم الحدود المفهومية لدلالة المصطلح في كل مجال من مجالات الاختصاص المتداخلة .

وقد مر بنا من قبل مصطلح « الأفق » الذي اتخذ منه « ياوس » ركيزة من ركائز نموذجه النقدي الجديد متمثلاً في نظرية التلقي . والواقع أن « ياوس » قد تبنى هذا المصطلح ومصطلحاً آخر هو « التاريخ العملي **Wirkungsgeschichte** » من فلسفة أستاذه « جادامر » الهرمنيوطيقية الوجودية . « ومع أن مصطلحي (أفق التوقع) و (التاريخ العملي) قد صارا مفيدين في فحص النصوص الأدبية ، فإن هذين المصطلحين ينتميان في نظرية جادامر إلى مجال فلسفي أكثر تجريداً »(٣٠) .

وكما يحدث التداخل ـ الذي يتطلب فك الاشتباك ـ بين دلالة المصطلح في مجال معرفي وآخر ، كذلك قد يحدث التداخل نفسه بين المصطلحات في المجال المعرفي الواحد . وعند ذاك تمس الحاجة أيضاً إلى فك الاشتباك بين هذه المصطلحات برسم الحدود الفارقة بين كل منها وغيره ، التي قد تسمح لأحدها أن يتاخم غيره ، ولكن دون أن يجاور تلك الحدود .

لقد دأبت المؤسسات الأدبية في فرنسا منذ بواكير هذا القرن ، وبفضل مؤرخ الأدب « لانسون » ، على أن يكون الدرس الأدبي فيها تحت عنوان « شرح النصوص **Explication des textes** » ، ولم يعرف الانجليز هذا التقليد إلا مع بداية العشرينيات . على أن شرح النصوص هو الأسلوب الذي استخدمه شراح الشعر العرب القدامى ومن جرى على نهجهم من المحدثين ، بدءاً من الشيخ حسين المرصفي في القرن الماضي ، سواء تناول هذا الشرح جماعة من الشعراء أو جملة من قصائدهم (كشرح المعلقات للتبريزي والزوزني وغيرهما) ، أو جماعة من الشعراء تنتمي إلى قبيلة واحدة (شروح السكرى لشعل القبائل) ، أو شاعراً مفرداً (وهذا أكثر من أن يحصى ، ناهيك بمن ظفرت دواوينهم بعدة

شروح على مر الزمن ، كالمتنبي) ، أو قصيدة مفردة (شرح معلقة امريء القيس للباقلاني) وإن كان هذا نادراً . ولكن اتجاهات النقد الأدبي المعاصرة لا تكاد تقول كلمة واحدة عن « شرح » النصوص ، بل أصبح مألوفاً منذ بضعة عقود من هذا القرن استخدام مصطلح « التفسير interpretation » بديلاً من مصطلح « الشرح » . وهناك بلاشك فروق مفهومية جوهرية بين المصطلحين ، أعطت مصطلح « التفسير » شرعيته ، وأهلته لأن يكون بديلاً من مصطلح « الشرح » .

ولكن المشكلة تبرز عندما يصبح « التفسير » متاخماً لمصطلح آخر ـ وأحياناً يحل محله ـ هو مصطلح « التأويل » المتعلق أساساً بعلم التأويل (الهرمنيوطيقا Hermeneutics) ، الذي ارتبط في أصله القديم بتفسير النصوص الدينية ، واستع نطاق دلالته في الزمن الحديث والمعاصر ليشمل المعرفة الإنسانية في تجلياتها المختلفة . وكما استخدم العرب القدامى مصطلح « الشرح » في مجال النصوص الأدبية ، فقد استخدموا كذلك مصطلحي « التفسير » و « التأويل » في مجال شرح النص الديني (القرآن الكريم) .

وإذا كان مصطلح « التفسير » اليوم يشتبك مع « التأويل » (الهرمنيوطيقي) حتى ليحل محله في الاستخدام أحياناً ـ كما قلنا ـ يظل التأويل (أو الهرمنيوطيقا) هو العلم الذي يشمل ألوان النشاط التفسيري .

غير أن مشكلة التداخل بين هذين المفهومين ليست بنت اليوم ؛ فقد وقف عليها المنظرون العرب قديماً ، وحاولوا تدقيق دلالة كل منهما لفك الاشتباك (أو الالتباس) الدلالي بينهما من جهة ، وتعيين الحدود الفارقة لكل منهما من جهة أخرى . وقد صنعوا ذلك بقدر من الفهم والوعي والدقة يحسدون عليه . وليس هنا موضع التفصيل في هذا ؛ لأن مسعانا هنا يتحدد بالوقوف على فاعلية المصطلحات على المستوى المفهومي الخاص والمستوى المعرفي العام من جانب ، وتفاعلاتها كذلك في الأذهان وفي الاستخدام عبر الزمن من جانب آخر . ويكفي أن نذكر هنا العبارة الموحية التي أوجز فيها ابن الأثير العلاقة بين التفسير والتأويل حين قال : « إن التأويل خاص والتفسير عام ؛ فكل تفسير تأويل ،

وليس كل تأويل تفسيراً »(٣١) ، ونترك تحليله الممعن لهذه العلاقة إلى موضع آخر .

- ١١ -

وقد رأينا في الفقرة السابقة كيف أن مصطلح « الأفق » كان مصطلحاً فلسفياً ثم انتقل على يد « ياوس » إلى مجال النظرية النقدية . وهذا يلفتنا إلى ظاهرة عامة في حياة المصطلح ، تتمثل في قابليته للانتقال من مجال معرفي إلى مجال آخر ، سواء تباعدت هذه المجالات أو تقاربت .

ذلك أن عدداً من مصطلحات الفن الموسيقي قد خرجت من دائرة هذا الفن لتدخل في دائرة الكلام عن الشعر بخاصة والأدب بعامة . ومثال ذلك مصطلح « الفكرة المحورية **leitmotive** » :

وهو مصطلح صاغه « هانز فون فلتسوجن » ليشير إلى الفكرة المحورية (التيمة) الموسيقية ، التي ترتبط عبر العمل الفني في جملته بموضوع معين أو شخصية أو عاطفة ، كما هو المألوف في أوبرات « ڤاجنر » . وقد استخدمه « توماس مان » بوصفه مصطلحاً أدبياً ليدل على الفكرة المحورية أو الوحدة المتكررة في العمل الأدبي . وهو يستخدم بين الحين والآخر بوصفه مصطلحاً أدبياً بالمعنى نفسه الذي قصده « توماس مان » ، كما أنه يستخدم كذلك بمعنى أوسع ليشير إلى الأفكار المحورية الأثيرة لدى مؤلف ما .(٣٢)

وهذا الانتقال قد أكسب المصطلح أرضاً جديدة ومزيداً من الحركة ، ولكن دون أن يفقده دلالته المرصودة والمستخدمة في مجاله الأصلي (الموسيقى) .

وكما انتقلت مصطلحات كانت قد ظهرت في الأصل في مجال الموسيقى إلى المجال الأدبي ، انتقلت كذلك مصطلحات أخرى من مجال الفنون التشكيلية إلى مجال الأدب . من ذلك - على سبيل المثال - مصطلح « اللصق **collage** » ؛ فهذا المصطلح أصلاً من مفردات المصورين ؛ وهو يدل على العمل الذي اشتمل على تلميحات وإشارات مرجعية واقتباسات وتعبيرات أجنبية ، مثل أعمال جيمس جوبس ، وإزرا باوند ، وت . س . إليوت بصفة عامة ، وكان ذلك بتأثير

ملحوظ من النزعة السيريالية(٣٣) (لنتذكر أن السيرياليـة هي التي ورثت الدادية ، التي سبقت الإشارة إليها ، والتي كان الشعر يكتب فيها بكلمات تأتي عفو الخاطر من هنا وهناك كيفما اتفق ، ثم ترص متجاورة دون اعتبار لأي منطق) .

وإزاء التطور الذي حدث في شعرنا المعاصر ، خصوصاً لدى الشعراء « السبعينيين » (سبقت الإشارة إلى هذا المصطلح الخاص المستحدث) ، وجد المشتغلون بتحليل هذا الشعر أنفسهم مضطرين إلى استعارة مصطلح فني خاص من مجال الفن السينمائي ونقله إلى المجال النقدي ، هو مصطلح « المونتاج montage » ؛ وهو أساساً مصطلح يتعلق بتشكيل الصور وترتيب المناظر على نحو يكثف الحدث الممتد زمنياً في دقائق معدودة أو في لحظات خاطفة . وفي المجال الأدبي أصبح هذا المصطلح دالاً على كيفية بناء الشاعر لصورة من جهة ، ولقصيدته بعامة من جهة أخرى ، على نحو مناظر لصنعة الشريط (الفيلم) السينمائي .

وكما انتقلت المصطلحات من ميدان الفلسفة والفنون المختلفة إلى المجال الأدبي والنقدي ، انتقلت كذلك من ميدان علوم الاتصال communication وعلم الدلالة semantics والألسنية lingusties بصفة عامة(٣٤) (وهي العلوم الحافة بعلم الأدب) مصطلحات أخرى كثيرة إلى المجال الأدبي . وعلى سبيل المثال كانت مصطلحات العالم اللغوي « فردينانـد دي سوسـير » من أكثر المصطلحات التي شقت طريقها إلى هذا المجال ، وأصابها فيه ما أصابها(٣٥) (وسنرى شيئاً من ذلك وشيكاً) .

ولكن كما يكون انتقال المصطلح من المجالات المعرفية البعيدة عن المجال الأدبي أو الحافة به إلى هذا المجال نفسه ، يحدث كذلك أن ينتقل المصطلح داخل المجال الأدبي نفسه من فئة نوعية تتعلق بنوع أدبي بعينه إلى فئة أخرى تختص بنوع أدبي آخر . ومثال ذلك مصطلح « ثلاثية trilogy » ؛ فقد ارتبط هذا المصطلح في الأصل بالتقليد المسرحي الإغريقي ، حيث كان الشاعر المسرحي يتقدم للمسابقة التي تعقد سنوياً بثلاث مسرحيات مأساوية تتصل بقصة واحدة ، مثل

ثلاثية « الأورستاية » لإسخيلوس ، وهي الثلاثية الكاملة الوحيدة التي بقيت منذ ذلك الزمن . وقد ظل هذا المصطلح مرتبطاً بالمجال المسرحي ، فعدت « هنري السادس » لشيكسبير ثلاثية لاشتمالها على ثلاثة أجزاء ؛ وكذلك كان الشأن في عمل الكاتب المسرحي الأمريكي الحديث يوجين أونيل ، المسمى « الحداد يليق بإلكترا » ، في بداية الثلاثينيات من هذا القرن ، وكان صياغة جديدة للأورستاية . « ولكن المصطلح يمكن أن يستخدم كذلك للدلالة على ثلاث روايات يربط بينها موضوع واحد ، ويظهر فيها الشخوص أنفسهم »[٣٦] . ومن ثم أطلقنا مصطلح « الثلاثية » على مجموع روايات نجيب محفوظ الثلاث : « بين القصرين » ، و « قصر الشوق » ، و « السكرية » .

وأخيراً فإن مصطلح « الأدب » نفسه ، هذا المصطلح العصي المراوغ ، يخرج من دائرته المحددة بالصنعة الكتابية المتميزة عن أشكال الكتابة الأخرى (لاحظ أن كلمة « أدب literature » تعني بصفة أساسية « الكتابة » وأصلها اللاتيني literatura مأخوذ من litera ، أي الحرف في الأبجدية)[٣٧] إلى مجال الإبداع الشفاهي ، على الرغم من الفروق التي تميز العقلية الكتابية عن العقلية الشفاهية ، وتميز ـ من ثم ـ الأدب الكتابي عن الأدب الشفاهي .

وفي المقدمة التي كتبها طه حسين لكتاب سهير القلماوي عن « ألف ليلة وليلة » يتحدث الكاتب عن ميل الباحثة المبكر لدراسة « الأدب الشعبي » ، ثم يكرر هذه العبارة وصفاً لكتاب « ألف ليلة وليلة » ، مدخلاً بذلك كلمة « الأدب » على هذا التراث الشفاهي ، ثم يقول : « وقد أرادت سهير القلماوي أن يرتفع الأدب الشعبي إلى حيث يشغل العلماء والباحثين ، وحاولت أن ترفع ألف ليلة وليلة أول ماترفع من ذلك »[٣٨] . وهذا القول يومىء إلى أن اهتمام الباحثين ماكان له أن يعرض لألف ليلة وليلة مالم يُنظر إليها على أنها « أدب » يستحق هذا الاهتمام ككل أدب ، وإن كانت في الحقيقة ، وفي الوصف العلمي لها ، لا تعدو أن تكون تراثاً شعبياً شفاهياً ؛ وتدوينها وإذاعتها بعد ذلك في شكل كتاب مقروء لا يغير مطلقاً من طبيعتها الأولى .

وليس في المعاجم العربية ما يشير في مادة « أدب » إلى ما نعرفه بالإنشاء الأدبي

في أي شكل من أشكاله الكتابية أو الشفاهية . وحين ظهرت صنعة الكتابة في العصر الأموي أطلق على من يتعاطاها لقب « الكاتب » وليس الأديب . وهكذا كان عبدالحميد الكاتب أول من حمل هذا اللقب ، ثم استفاض بعد ذلك ليشير إلى كتاب الدواوين في الدولة ، وإن كان منهم من له إنشاء نعده اليوم في باب الأدب . لقد عرف كل منشيء منذ البداية وعلى امتداد الزمن بصنعته الأدبية ؛ فهذا شاعر ، وهذا خطيب ، وهذا قاص ، ولكن لقب « الأديب » الذي يعم في دلالته هؤلاء المنشئين وأمثالهم لم يكن يطلق عليهم ، كما لم يكن يطلق على ما ينشئونه وصف « الأدب » ، ذلك بأن مفهوم الأدب في أقصى اقتراب له من النشاط العقلي والوجداني كان يدل على بنية تصورية عامة ، تتحقق على مستوى الفرد والجماعة على السواء ؛ فهي بنية تشير إلى التكوين الثقافي العام ، الواجب لكل فرد وللجماعة بصفة عامة ، وتتشكل من خلال تحصيل قدر صالح من الخبرات والمعارف المتنوعة ، التي يلخصها مبدأ « الأخذ من كل شيء بطرف » . وتكون هذه الخبرات والمعارف بمثابة الركيزة التي يفهم الفرد على أساسها نفسه ، ويفهم الآخرين ، ويفهم العالم من حوله ، فيتحقق له بذلك الانتماء إلى زمنه ، وزوال غربته أو هامشيته . ومن الواضح أن الأدب هنا يشير إلى عملية « أخذ » (الأخذ من كل شيء) لا إلى عطاء ؛ إلى عملية تمثل كاف لمعطيات العصر على كل المستويات وليس إلى عملية بذل لنشاط إبداعي .

وهكذا يتحدد مفهوم « الأدب » في تراثنا العربي . ويبدو أننا في استخدامنا الحديث لمصطلح « الأدب » قد صدرنا عن التصور الغربي الذي يربط هذا المفهوم بالنموذج الكتابي ، حيث يقوم التمييز بين ما هو إبداع كتابي وماهو إبداع شفاهي . ففي تعريف مصطلح « الحكاية الخرافية **marchen** » في اللغة الألمانية ، أو نظيره **folktale** في اللغة الإنجليزية وإن لم يكن باتساع دلالته(٣٩) ، تبرز التفرقة بين ماهو « أدب » كتابي وماهو إبداع شفاهي ، حيث يقول « جدون » : « إنها (أي الحكاية الخرافية) حكاية تنتمي إلى التراث الشفاهي ، وإنها بذلك تختلف عن الحكاية الخرافية الفنية **kunstmarchen** ، التي تقوم على الكتابة »(٤٠) . ولعله يشير بالحكاية الخرافية الفنية إلى تلك الحكايات التي كتبها

مؤلفون كبار مشهورون في عالم الأدب ، مثلما صنع « جوته » و « هرمان هسه » .

ومن هنا كان تصورنا للأدب على أنه ذلك اللون من الإبداع اللغوي الفردي المتميز ، الذي يصدر عن نشاط عقلية كتابية ، بخلاف ذلك اللون من الإبداع الذي يصدر عن عقلية شفاهية . وحين ننقل مصطلح « الأدب » إلى هذا المجال من الإبداع الشفاهي نكون قد تناسينا كل الفروق الجوهرية بين العقلية الكتابية والعقلية الشفاهية ، وتناسينا معها المشخصات الفارقة بين طراز من الإبداع وطراز آخر ، التي استنفدت جهود طائفة كبيرة من الباحثين في هذا القرن(٤١) . ولسنا نقصد بذلك كله المصادرة على انتقال مصطلح « الأدب » إلى مجال الإبداع الشفاهي ، وإنما أردنا مجرد التنبيه إلى هذه القفزة التي قد تبدو قصيرة للغاية وهي طويلة للغاية ، التي انتقل فيها المصطلح من « أفق » إلى أفق آخر . إنها على كل حال حيوية المصطلح ، أو حيوية العقل الذي يوظف المصطلح لأهدافه الخاصة (ألم يكن طه حسين يريد أن يرفع من قيمة التراث الشعبي اللغوي حين سماه « أدباً » ؟) .

-١٢-

أشرنا من قبل إلى المصطلحات اللغوية التي أخذت عن ألسنية « سوسير » . وكتاب سوسير الذي يضم محاضراته التي نشرت بعد وفاته مكتوبة بالفرنسية . ولذلك فإن مصطلحاته التي راجت في كتابات النقاد الفرنسيين فيما بعد ، لم تكن في حاجة إلى ترجمة . ولكن عندما راجت أفكار سوسير أصبحت الحاجة ماسة إلى ترجمته ، ومن ثم ترجمة مصطلحاته . ومعنى هذا أن هذه المصطلحات ستنتقل بذلك من لغة إلى لغة أخرى . وهذا لون من ألوان الانتقال التي يكتسب فيها المصطلح أرضاً جديدة ، ويصبح بذلك أكثر رواجاً في الاستخدام ، ولكنه كذلك كثيراً ما يتعرض للمخاطر نتيجة لهذا الانتقال . وذلك بأن المصطلح في لغة ما قد لا يجد في يسر المفردة الملائمة في اللغة التي ينتقل إليها فيحتلها في

اطمئنان ، فضلاً عما يرتبط بالمفردات في كل لغة من إيحاءات ثقافية واجتماعية خاصة .

وإذا كنا نحن العرب كثيراً ما نشكو سوء ترجمة المصطلحات المنقولة إلينا من لغات أخرى فليست هذه الآفة مقصورة علينا ؛ فقد ذكر « جاكسون » في مراجعته لترجمة بعض المصطلحات الخاصة بسوسير من الفرنسية إلى الإنجليزية على أيدي مترجمين مختلفين كيف يخطيء بعضهم المعنى أحياناً ويصيب أحياناً . ومن هذه المصطلحات الأساسية عند سوسير ، التي على أساسها اختلف منحى الدرس اللغوي (بل فلسفة اللغة بعامة) عنده عن منحاه التاريخي (الفيلولوجي الفقهي) القديم اختلافاً حاسماً ، مصطلحات : langage, langue, parole ؛ وهي المصطلحات التي لا يخلو منها أي مدخل لدراسة البنيوية ، بل أي مناقشة للنظرية الأدبية . ويرجع جاكسون إلى ترجمتين لعمل سوسير (محاضرات في اللغة) قام بالأولى منهما ويد باسكن Wade Baskin في عام ١٩٥٩ ، وقام بالثانية روي هاريس Roy Harris في عام ١٩٨٣ ليقارن بينهما ، فيتوقف عند تلك المصطلحات الثلاثة الحاسمة في نظرية سوسير وكيف ترجمها كل منهما ، فيقول :

لقد ترجم باسكن مصطلح langage إلى الكلام speech . [ونحن مضطرون هنا بطبيعة الحال إلى ترجمة الترجمة !] ، وهذا خطأ ، في حين يترجمه هاريس إلى اللغة ؛ وهذا صحيح بأحد معنيي الكلمة ؛ وهو المعنى العام نفسه في اللغة الإنجليزية . وكذلك ترجم باسكن كلمة langue إلى « اللغة » ؛ وهذا صحيح بالمعنى الآخر لكلمة « اللغة » ، كما هو الشأن عندما تقول « اللغة الألمانية »[أي اللسان الألماني] . أما هاريس فيترجمها بطرق عدة مختلفة ؛ فهي البنية اللغوية linguistic structure ، واللغة بماهي منظومة مبنينة language as a structured system [ومن المفارقات التي لم يتنبه إليها جاكسون هنا أن مصطلح البنية structure يعني في بعض الكتابات « المنظومة system »[٤٢] ، وبذلك يكون معنى langue عند هاريس هو المنظومة المنتظمة ، كما لو قلت ـ مثلاً ـ الأدب المتأدب !] ، ولغة ما بما هي منظومة مبنينة . وهذه الترجمات جميعاً تصح في

السياق ، ولكن استخدام ترجمات متعددة من شأنه أن يحدث أثراً سيئاً ؛ فأنت لا تستطيع أن تعرف قط ماذا قصد سوسير بكلمة langue ، مادمت لا تستطيع أن تعين مدلول الكلمة في حالات تكرارها . ولكن هذا هو أحد الدوافع الأساسية لقراءة سوسير(٤٣) .

ويمضي جاكسون في هذه المقارنة بين الترجمتين فيقف مرة أخرى عند مصطلحات العلامة signe ، والمدلول signifie ، والدال signifiant في الفرنسية فيرى أن كل أدبيات البنيوية ومناقشاتها في اللغة الإنجليزية قد ارتضت ترجمة باسكن لهذه المصطلحات إلى العلامة sign ، والمدلول signified ، والدال signifier حتى أصبحت هذه الكلمات مصطلحات فنية مألوفة في الإنجليزية ، ولم تعد في حاجة إلى من يعيد ترجمتها . ومع ذلك فقد ترجمها هاريس هكذا : العلامة sign ؛ المعنى signifieation ؛ الإشارة signal(٤٤) . والاختلاف بين الترجمتين هنا واضح للغاية ، خصوصاً أن المعنى ليس هو المدلول دائماً ، ولكنه غالباً ما يتجاوزه .

وقضية ترجمة المصطلحات قضية قائمة برأسها ؛ وما أردنا هنا إلا الإشارة إلى شكل من أشكال حركة المصطلح ، أو انتقاله من مجال معرفي إلى مجال آخر ، ومن لغة إلى لغة أخرى ، وما يحدث له ـ ومنه ـ نتيجة لهذا الانتقال .

* * *

وبعد . . فهذا هو عالم المصطلح وهذه هي جدليته . إنه ليس مفردة عادية ولكنه مفردة مكتنزة بالدلالة والحيوية ، وهو إفراز للمعرفة وأداة في الوقت نفسه من أدواتها . يخرج أحياناً من اللغة العامة كي يكسب خصوصيته ، ولكنه قد يخرج من خصوصيته ليتحرك في اللغة العامة ؛ فهو صاعد هابط بين البنية العليا والبنيات الدنيا . وهو كما يخرج من متن اللغة قد يأتي من منطقة أخرى ؛ من وقائع الحياة المادية والمعنوية . وهو كالكائن الحي ، لكنه قادر على أن يعمر طويلاً ، حتى وإن أصابته انتكاسة في حقبة من الزمن . ثم إنه من المرونة بحيث يقبل دائماً الصقل والتحوير أو التغيير ، وفقاً لمقتضيات الفكر النامي والمتطور

أبداً . وهو لذلك لا يعرف الثبات على دلالة واحدة ، وربما كان هذا من أسباب الصعوبة في تحديده أحياناً أو حصر مفهومه . وهو ينطوي على دلالة ضمنية على المناخ الفكري والظروف الاجتماعية والسياسية التي يظهر فيها أو يروج . كما أنه يمثل عالماً له بنيته الخاصة ، التي يحكمها نظام من التراتب ، حيث يتآلف مع غيره أو يتضاد ، في أشكال ثنائية أو جماعات أسرية مترابطة ولكنه مع كل هذا يظل مرن الحركة ، قادراً على التنقل بين الآفاق المعرفية المختلفة . إنه المصطلح وكفى !

* * *

الهوامش :

١ ـ Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (ed.): Critical Terms for Literary Study. The University of chicago Press 1990, p.8

٢ ـ يمكن على سبيل المثال الرجوع إلى :Pantheon Books, New York 1984, Paul Rabinow (ed.) Foucault Reader. في الفصل الذي يحمل عنوان «ما المؤلف ؟ What is an Cluthor? : ص ١٠١ ـ ١٢٠ .

٣ ـ Lenticchia: op. cit., p.1

٤ ـ Robert C. Holub: Reception Theory: A Critical Introduction. Methuen, London & NY, p. 69

٥ ـ في حقبة السبعينيات توارى بصفة عامة المفهوم الواعد لـ « افق التوقعات » . وقد تقلص استخدامه عند ياوس نفسه منذ عام ١٩٧٢م في كتيبه المسمى « دفاع محدود عن التجربة الجمالية » . انظر : Holub: Ibid:., p. 70

٦ ـ انظر ابن منظور : لسان العرب ، ط . دار المعارف ، جـ ٥ ص ٣٤١٢ .

٧ ـ انظر ابن سلام : طبقات الشعراء ، طبريل ، ليدن ١٩١٣ ، ص ١٨ .

٨ ـ A. J. Guddon: A Dictionary of Literary Terms. Penguin Books 1982, p. 687

٩ ـ انظر ديريدا : الاختلاف المرجأ ، ترجمة هدى شكري عياد ، مجلة « فصول » ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ص ٥٢ ـ ٦٧ .

١٠ ـ Guddon: op. cit., p. 688

١١ ـ Guddon: Ibid., p. 540

١٢ ـ انظر : Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics. (Enlarged ed., 1974) p. 560

١٣ ـ Ibid., p. 559

١٤ ـ Guddon: op. cit., p. 173-4

١٥ ـ Holub: op. cit., p. 59

١٦ ـ Susan Stewart: Nonsense; Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. John Hopkins Univ. Press 1959, p. 93

١٧ ـ Ibid., p. 101

١٨ ـ Lentricchia: op.cit, p.4

١٩ ـ Ibid., p. 3-4

٢٠ ـ فلفهارت هاينركس : يد الشمال ؛ آراء حول الاستعارة ومصطلح « استعارة » في الكتابات المبكرة في النقد العربي . ترجمة سعاد المانع ، مجلة « فصول » ، المجلد العاشر ، العددان ٣ ، ٤ ـ يناير ١٩٩٢م ، ص ١٩٥ ـ ١٩٦ .

٢١ ـ يكفي أن نشير في هذا الصدد إلى القائمة الطويلة المشروحة باهم الكتب والدراسات التي اتخذت من الاستعارة موضوعاً لها في حقبة الستينيات والسبعينيات فحسب من القرن الحالي ، التي الحقها مارك جونسون بكتابه المهم عن « الاستعارة من منظورات فلسفية » ، فضلاً عن الأبحاث الثلاثة عشر التي ضمنها كتابه هذا لكتاب مختلفين . انظر :

Mark Johnson (ed.): Philosophical Perspectives on Metaphor. University of Minnesota Press 1981, pp. 324-352

٢٢ ـ انظر على سبيل المثال حامد ابو أحمد في ترجمته لكتاب « نظرية اللغة الأدبية » ، تاليف خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس . دار غريب للنشر بالقاهرة ١٩٩٢م .

٢٣ ـ انظر مثلاً صلاح فضل في كتابه « بلاغة الخطاب وعلم النص » ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ١٦٤ ، الكويت ، ص ٩٧ .

٢٤ ـ انظر : Holub: op.cit., p. 5

٢٥ ـ Holub: Ibid., p. 66

٢٦ ـ انظر Guddon: op.cit., p. 686-7

٢٧ ـ Ibid., p. 52

٢٨ ـ John Carlos Rowe: Structure. In Lentricchia, op. cit., p. 23

٢٩ ـ Guddon: op.cit., p.5

٣٠ ـ Holub: op.cit., p. 44

٣١ ـ ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٢١ .

٣٢ ـ Guddon: op.cit., p. 357

٣٣ ـ انظر : Ibid., p. 127

٣٤ ـ لاستقصاء هذه العلاقة انظر : Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, pp. 450-7

٣٥ ـ يرجع في هذا الصدد إلى ما كتبه هولوواي عن كيفية توسع النقاد الذين تابعوا سوسير ، امثال رولان بارت وفريدرك جيمسون وكاثرين بلزي وتبرنس هاوكس ، في استخدام مصطلحات سوسير . والأخطاء التي ترتب على ذلك . انظر :

John Holloway: Language, Realism, Subjectivity, Objectivity. In Laurence Lerner (ed.): Reconstructing Literature. Basil Blackwell, Oxford 1983, pp. 64-8

٣٦ ـ Guddon: op.cit., p. 722

٣٧ ـ انظر : Walter J. Ong: Orality and Literacy. Methuen, London & N.Y. 1982, p. 11

٣٨ ـ سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف بالقاهرة ، ص ٨ ، وفي الاتجاه نفسه استخدمت نبيلة إبراهيم مصطلح « الأدب » في عنوان كتابها « أشكال التعبير في الأدب الشعبي » ـ مكتبة غريب بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٩ ـ كما استخدمته كثيراً في صلب الكتاب .

٣٩ ـ Funk & Wagnalls: Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, 1972, p. 676

٤٠ ـ Guddon: op.cit., p. 749

٤١ ـ لمعرفة شيء عن هذه الجهود يرجع إلى : Ong: op.cit., p.6

٤٢ ـ Rowe (J.C.): op. cit., P.24

٤٣ ـ Leonard Jackson: The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory. Longman 1991, p. 297-280

٤٤ ـ Ibid., p. 280

في نقلة المصطلح، نموذج من انحسار المجال الدلالي

حمادي صمود

من المفاهيم التى سارعت الأدبيات النقدية العربية إلى نقلها وتبنيها أداة من أدوات تحليل النصوص ومناقشة قضايا الأدب مفهوم « الكتابة فى الدرجة صفر » وأجروا العبارة عنه مجرى المصطلح قياساً على سنن الثقافة التى نقلوا عنها .

طبعاً إننا لا نناقش هنا مدى تمكن العبارة فى الاصطلاحية ومدى استجابتها لشروط المصطلح ، يكفى أن نشير إلى أنها فَشَتْ فى الدراسات الأدبية والنقدية وانتشرت بين النقاد والأدباء والمدرسين بدون أن تثير مشكلاً أو تُشعر بحرج من جهة أنها صالحة للاشارة إلى ما وضعت لتشير إليه . كل ما فى الأمر أنها ترد تارة فى صيغة موجزة هى « الدرجة صفر » وأخرى ترد على الصيغة المثبتة آنفاً لسبب يفهمه القارىء بعد حين .

كذلك كان شأنها عند نقلتها من العرب فقد استعملوها مصطلحاً وأجروها فى كتاباتهم ومناقشاتهم ولم نشعر بحرج لديهم مأتاه طول العبارة وقلة تمكنها فى الاصطلاحية ربما .

وليس فى نيتنا كما قلنا طرق الموضوع من هذه الزاوية وإنما نريد أن نلفت النظر إلى ما طرأ على مجال المصطلح من انحسار بل اختناق دلالى بالنقل سببه ، في رأينا ، عدم التثبت وتواضع زاد بعض الناقلين من المعارف بآداب الغرب وقضاياها .

جرى هذا المصطلح فى الدراسات اللغوية والأسلوبية الغربية من بداية

القرن إلى حدود الخمسينات فى صيغته المختصرة : « الدرجة الصفر » للدلالة على مستوى من اللغة تتجرد فيه من كل شحنة معنوية زائدة على المعنى الحاصل من العلاقة القائمة فيها بين الكلمات والأشياء على أصل الوضع بحيث تتمخض لأداء وظيفة الفهم والإفهام وربط الصلة بين المتخاطبين بها لقضاء مآربهم الاجتماعية وحاجاتهم العادية . وأشاروا إلى أن هذا المستوى موجود فى لغة التخاطب التى يجريها الناس بينهم علامات وإشارات تؤدى إلى المعانى دون أن تؤثر فيها أو تدخل عليها أى جنس من التغيير والتبديل فتكون شفافة مغرقة فى الشفافية لا يشعر المستعمل بوجودها لأنها أداة لا غير .

وقد أكدوا هذه المعانى بالتحليل والتفسير وأكدوها أيضاً بثبت مصطلحى أجروه مجرى المرادف والمطابق لقولهم « الدرجة صفر » ، فقالوا : (الاستعمال الدارج ، الاستعمال المألوف ، التعبير البسيط ، التعبير الشائع ، الكلام الفردى ، الوضع الحيادى ، الدرجة الصفر ، الاستعمال السائر ، الخطاب الساذج ، العبارة البريئة)[1] .

وقد راجت هذه المصطلحات على الأكثر فى مؤلفات من اعتقد راسخ الاعتقاد أن الأسلوب يتولد عن الخروج عن الأصل فى إجراء اللغة وتجاوز المعيار والعدول عنه إن كان المراد من الفعل اللغوى شيئاً زائداً على ما يؤديه فى الأصل . ولا شك أنها وضعية افتراضية بين النقاش ضيق عطنها وتواضع قدراتها على بناء نظرية فى الأسلوب ، فليس فى اللغة مستوى يخلو تمام الخلو من الوسائل التى تحله من المعنى حيزاً يزيد على ما له وضع فى البدء ومن ثم زهد الدارسون منذ مدة فى الثنائى التقابلى : لغة أدبية / لغة عادية أو غير أدبية وقالوا بتزامن مختلف الوظائف فى الخطاب الواحد وكل ما فى الأمر أن بعض المخاطبات تلح على وظيفة فتبرزها أكثر من غيرها بحسب الغايات والمقاصد .

وليس يهمنا هنا أن نتوسع فى هذا الأمر فلقد أصبح علماً مبسوطاً مبذولاً لكثرة ما ألف فيه على امتداد قرن تقريباً بلغات شتى .

(١) انظر عبد السلام المسدى ، الاسلوبية والاسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٧ ص ٩٥ ـ ٩٦ .

يهمنا أن نشير إلى أن هذا المصطلح عرف فى الخمسينات تطوراً حاسماً إذا أصبحت صيغته قارة : « الكتابة فى الدرجة صفر » وارتبط استعماله باسم علم من أعلام النقد فى فرنسا هو « رولان بارط » حتى نسى الناس كل حياة للمصطلح قبله وذهب فى وهمهم أنه من وضعه إذ وسم به باكورة أعماله الخطيرة المعدودة . فقد نشر سنة ١٩٥٣ كتاباً بعنوان : « الكتابة فى الدرجة صفر » نشرته دار « السوي » وأعادت نشره ضمن سلسلة « نقاط » سنة ١٩٧٠ وأصل الكتاب عشر مقالات لا تزيد صفحاتها على خمس وستين . أضاف إليها فى نفس الكتاب مقالات فيما يزيد على المائة صفحة اختار أن يسميها « محاولات فى النقد جديدة » . لكن الكتاب على صغر حجمه وانتمائه إلى البدايات يجمع كل ما يبشر بميلاد هذا الناقد الفذ .

وقد انتبهت الثقافة العربية إلى خطورة هذا الكتاب وجرى ذكره فى حلقات التدريس ببعض الجامعات العربية والمغربية منها على وجه الخصوص حيث الصلة بالثقافة الفرنسية متينة والمعرفة بالرجل قائمة فلقد دُعى أستاذاً بكلية الآداب بالرباط بين ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ونقل الكتاب إلى العربية ثلاث مرات(٢) .

وأصبحت الأوساط العربية المتصلة بالنقد الجديد لا تحيل عند إجرائها المصطلح إلا عليه وعلقت باستعماله هو إياه كل الاستعمالات التى أجرى المصطلح عليها منذ البدايات التى أشرنا إليها آنفاً حتى استقر فى أذهان الدارسين والمدرسين بل والنقاد أن الرجل إنما يشير فى كتابه إلى ثنائية الكلام الأدبى / الكلام غير الأدبى أو العادى ويشير إلى الكلام الحامل لصنوف المجاز والأساليب فى مقابل الكلام العارى عن ذلك المجرد عن كل كسوة أو زينة الذى لا يأتى عنه أدب ولا يمكنه إنتاج الوظائف الأدبية ونوعوا على هذه الأصول حتى ظن أن « بارط » يتحدث فى كتابه عن الكلام العادى الذى لا يتولد عنه كتابة أدبية ولا يتجاوز نطاقه نطاق الاستعمال الوظيفى البسيط . وجروا فى هذا النهج إلى

(٢) انظر تفاصيل هذه الامور فى :
سعيد علوش : شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية ، نشر ، جامعة عبدالمالك السعدى ، مطبعة الأمنية ، الرباط ١٩٩١ ، ص ٥١ وما بعدها .

أقصى ما يمكن أن تسمح المقايسة بتوليده من ثنائيات .

فكيف استعمل « بارط » هذ المصطلح ؟

أولاً ما تجب ملاحظته هو أنه استعمله تسمية لصنف من الكتابة نعته بنعوت ثلاثة أخرى على الأقل فى الكتاب نفسه فى موضعين مختلفين (ص ٩ ، ٤٥) وهذه النعوت هى : الكتابة الغائبة ، الكتابة المحايدة والكتابة الصامتة وذكر من كُتاب هذا الصنف عدداً من المشاهير مثل « موريس بلانشو » (١٩٠٧ -) و« ستيفان ملارمى » (١٨٤٢ - ١٨٩٨) وركز الحديث الكاتب والفيلسوف « البير كامو » (١٩١٣ - ١٩٦٠) .

وكان من اليسير أن يفهم الناس أن المسألة لا يمكن أن تكون حديثاً عن لغة لم يتوفر فيها ما به تكون أدباً أو عن لغة يكتفى صاحبها باجرائها إجراءً اجتماعياً الغاية منه التواصل وقضاء الحاجات فهؤلاء الذين ذكرنا كتابٌ كبار وشعراء يُشار إليهم بالبنان فى الثقافة الفرنسية والثقافة العالمية و « كامو » الذى غلب عليه المنزع الفكرى كاتبٌ كبيرٌ وصاحب نهج فى الكتابة أجمع الناس على أصالته وطرافة الموافقة القائمة فيه بين المبانى والمعانى .

وفعلاً فلم يكن « بارط » يتحدث عن شيء من هذا وإنما كان يتحدث عن مسائل عميقة فى تاريخ الآداب الفرنسية ويعرض على الناس قراءته لمراحل هذه الآداب ويشير إلى التحولات الكبرى التى انتابتها .

يرى « بارط » أن الأدب لم يصبح « موضوعاً » بشكل نهائى إلا فى منتصف القرن التاسع عشر عندما خرج الكاتب عن وضع الشاهد على الأمور الكونية المقيد للكليات وأصبح ذاتاً معذبة تشعر بوقع الأشياء فى صميمها فكان أول ما قام به الزج بشكل كتابته فى المعركة فتخلخلت الكتابة القديمة وتفرقعت وأصبح الأدب كله فى فرنسا من « فلوبير » (١٨٢١ - ١٨٨٠) إلى اليوم قضية لغوية .

ولم يكن بوسع الآداب الكلاسيكية ، من وجهة نظره ، أن تعتبر نفسها لغة

خاصة وإنما كانت ترى نفسها اللغة مطلقاً وهذا معناه أنها كانت بياناً وشفافية ومعابر لايترسبُ على قنواتها شيء . « إنها القِرَانُ الأمثل بين روح كونية وعلامة ـ زينة بلا سمك ولا مسؤولية » . فلما أشرف القرن الثامن عشر على النهاية تعكرت الشفافية ونمى الشكل الأدبى قوة زائدة أصبح بمفعولها قادراً على إبهار القارىء واستدارجه إلى عوالم لا يعرفها ، أصبح للشكل مفعول السحر وأصبح له وزن فلم يعد الناس ينظرون إلى الأدب باعتباره أسلوباً فى التواصل مبجلاً اجتماعياً وإنما أصبحوا ينظرون إليه باعتباره لغة تكفى بذاتها ، عميقة ، مليئة بالأسرار « إنها قائمة فى الأدب حُلماً وخطراً مهدداً فى الآن نفسه » .

ويخلص « بارط » إثر ذلك إلى القول بأن الكتابة فى فرنسا أصبحت منذ قرن تمرين إلفة أو جفوة حيال هذا الشكل ـ الموضوع الذى لا مناص للكاتب من أن يلقاه فى طريقه ومن أن ينظر إليه ويواجهه ويتحمله وليس فى مقدوره أن يحطمه إلا إذا حطم الكاتب فيه .

ويرى بارط أن القرن التاسع عشر كان بأكمله شاهداً على الجهود التى بُذلت لتدعيم هذا الأمر وتثبيته . فلقد بدأت الجهود محتشمة مع « شاتو بريان » (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) حيث تنفصل اللغة عن وظيفتها كأداة انفصالاً رفيقاً ولا تزيد على أن تتفرس فى ذاتها فى ضرب من النرجسية المَرَضية .

أما « فلوبير » فهو الذى رفع الأدب بصفة نهائية إلى مقام الموضوع بإدخاله قيمة الصنعة والعمل فصار الشكل ناتج صياغة وصنعة شأنه شأن الأوانى والحلى .

ثم جاء « مالارمى » فختم هذا البناء بممارسة القتل على الأدب إذ نعرف أن جهده الإبداعى كان منصباً على تحطيم اللغة حتى لا يكون الأدب المصنوع بها إلا جثتها الهامدة .

على هذا النحو يرسم « رولان بارط » فى لغة مفهومية معقدة ليس من اليسير نقلها إلى العربية تاريخ الأدب فى فرنسا ومراحل الكتابة وليس لنا أن نناقش هذه القراءة فى هذا المجال وكل ما فى الأمر هو التأكيد على أن المرحلة التى سيبرز فيها المصطلح مرحلة تأتى بعد كل هذه المراحل فكان لابد من تقديم ما قدمنا وإن كنا

نتمنى أن يقرأه كل قارىء عربى فى لغته الأم ، حتى نفهم أن إجراء مصطلح « الكتابة فى الدرجة صفر » جاء ضمن قراءة لتاريخ الآداب ورصد لما طرأ على أنماط الكتابة من تحولات عند كبار الكتاب الذين يأتون فعل الكتابة عن وعى عميق بما يرسمون له من مقاصد وما يعلقون به من وظائف .

إذن انطلقت الكتابة فى تصور بارط من « عدم » تتراءى فيه الفكرة وقد ارتفعت على زينة الكلمات ثم طفق وضعها يتدعم حيناً بعد حين : كانت فى البدء موضوع نظر ثم صارت موضوع فعل وعمل وصنعة وأخيراً موضوع تهديم وقتل وبلغت اليوم آخر ما بلغته من تقلبات بالانسحاب والغياب « فى هذه الكتابات المحايدة التى نُطلق عليها هنا « الكتابة فى الدرجة صفر » .

والقوة المسيطرة على هذه الكتابات ، فى رأى بارط ، هى قوة النقض والسلب حتى لكأن الأدب لا يجد خلاصه وصفاءه إلا فى تغييب كل دال وعلامة سعياً إلى تحقيق حلم من أحلام أورفى : أن يكون لنا كاتب ولا أدب .

« إن هذه الكتابة البيضاء التى يمارسها كتاب من طراز كامو وبلانشو تعتبر آخر حلقة فى عذاب كتابة تتبع خطوة بخطوة تمزق الضمير البورجوازى » .

ذلك أن الكتابة التقليدية لا تزعج الأنظمة القائمة والكاتب يستمد شرعية وجوده فيها من توليده الأشكال والهيئات . فلئن أعرض عن إطلاق لغة أدبية جديدة فإنه يكتفى بالاضافة إلى القديمة كأن يحملها مقاصد ويتفنن فى صياغتها ويزيد من رونقها وبهائها . هكذا ينشىء لغة غنية لكنها معرضة للفساد والهلاك .

هذا النوع من الكتابة ومن أعلامه « أندرى جيد » (١٨٦٩ - ١٩٥١) و « بول فاليرى » (١٨٧١ - ١٩٤٦) و « هنرى دى مونتولان » (١٨٩٦ - ١٩٧٢) تعنى أن الشكل بثقله وكسوته الفذة ، قيمة متعالية على التاريخ شأنها شأن لغة التعبد والطّقوس التى يستعملها رجال الدين .

وقد رأى بعض الكتاب أنه ليس بإمكانهم طرد هذه الكتابة المقدسة وتخليص أنفسهم من جنونها إلا بتحطيمها فبدؤوا يزرعون الألغام فى جسد اللغة الأدبية وكلما نشأ غلاف صلب كسروه .

كسروا غلاف العبارات المسكوكة وغلاف العادات والغلاف الحاوى لتاريخ أشكال الكتابة . وفى خضم هذا الضجيج الهائل ظنوا أنهم فازوا بشيء لا تاريخ له ووقفوا على نضارة وضع جديد من أوضاع اللغة . إلا أن هذه الاضطرابات لابد أن تحفر لذاتها مجرى وتنشىء قوانين إذ يتربص السقوط فى الفن والأدب بكل لغة لا تقوم بصفة مطلقة على الكلام الاجتماعى .

إن تحطيم اللغة لا يؤدى بنا إلا إلى صمت الكتابة وإن الإمعان فى فك أوصال الأدب يدل على أن بعض الكُتاب يرون أن اللغة ، مهرب أسطورة الأدب الأول والآخر ، تعيد صياغة ما تدعى أنها أفلتت منه فلا وجود لكتابة تكون ثورية باستمرار .

فلا سبيل للافلات من المقلب إلا بالصمت المطبق . « ويعبر شعر ملارمى ، وهو ضرب من هملت الكتابة ، تعبيراً جيداً عن هذه الفترة الرقيقة من فترات التاريخ حيث لا تتحامل اللغة الأدبية على نفسها وتقف على قدميها إلا لتقوى على التغنى بضرورة أن تموت » .

إن نهجه فى إخراج قصيدته إخراجاً مطبعياً يسعى إلى أن يطوق الكلمات ، وقد أضعفها التشتت ، بفراغ تسكن جواه أجراس الكلام وقد حُرر من عقال انتظامه الاجتماعى الآثم سكوتاً تاماً هكذا تتخلص الكلمات من ربقة العبارات الجاهزة ومن ردود الفعل التى اكتسبها الكاتب بما حذقه من تقنيات الكتابة وتصبح غير مسؤولية عن السياقات التى تحل بها .

إن لغة ملارمى هذه تعيد أسطورة « أورفى » الذى لا سبيل لديه لنجدة ما يرغب فيه إلا بالرغبة عنه ، من شدة حرصه على الأدب يمارس قتل الأدب ويدفع به إلى أبواب الأرض الموعودة على عتبة عالم خال من الأدب لكن يبقى على الأديب واجب الشهادة على هذا الخواء والفراغ .

لقد تبع هذا الجهد المضنى الذى بذله « ملارمى » لفك حصار اللغة وتفجير أسيجة الأدب تبعه جهد آخر يريد أصحابه الوصول إلى نفس الغاية من سبيل أخرى هى إنشاء ما يسمى الكتابة البيضاء وهى كتابة فى حل من كل نظام موسوم فى اللغة . هى لغة بمعزل عن كل تعبير زائد مقدودة من غياب الحياة المزروعة فى

اللغة قابعة فى الصمت والفراغ . لغة الطفولة والبراءة يحاول المتوسل بها الخروج من مدائن الأدب مكتفياً منها بحد أدنى مباعد بينها وبين اللغة الأدبية المحملة تاريخاً المشحونة حياة .

إنها الكلام فى مطلق شفافيته كما ورد فى رواية « الغريب » لكامو « ينشىء به صاحبه أسلوباً فى الغياب كأنه غياب أمثل للأسلوب سواء بسواء » .

« على هذا النحو ترتد الكتابة إلى نفى تنعدم بموجبه سمات اللغة الاجتماعية والأسطورية لتقوم حالة من سكون الشكل وحياده فتحافظ الفكرة على مسؤوليتها كاملة ولا تشعر بالحاجة إلى التستر وراء شكل ينخرط فى حلبة تاريخٍ لم يعد ملكه » .

فهذا الصنف من الكتابة ، على عكس كل الأصناف السابقة ، يهتدى ، فى ضرب من عودة المنقضى ، إلى أهم شروط الكلاسيكية : فلئن كانت الأصناف الأخرى تقتضى شكلاً ثخيناً غير شفاف ، وتقتضى قيام إشكال طرفاه اللغة والمجتمع وتجعل الكلام موضوع صنعة يحذقها الصانع والساحر ولا شأن لأهل الفكر بها فإن هذه الكتابة المحايدة كتابة ترد اللغة إلى الأداتية وتتوكأ عليها وسيلة . إلا أن بين الأمرين فارقاً جوهرياً فالأداة الشكلية هنا ليست فى خدمة الايديولوجية المتفوقة الظافرة ، وإنما هى طريقة جديدة فى وجود الكاتب والتعبير عن وضع من أوضاعه وطريقة صمت فى الكون والوجود » .

لذلك تفقد بصفة تلقائية كل سعى إلى التأنق والزينة لأن كليهما يعيد إلى الكتابة الزمن ويرهقها بقوة سائبة حمالة تاريخ .

يقول بارط : « إن كانت الكتابة محايدة بحق وإن استطاعت اللغة بلوغ مرحلة تكون معادلة صافية شفافة (. . .) بدل أن تكون فعلاً مثقلاً صعب المراس إذ ذاك يمكن الإعلان عن هزيمة الأدب واكتشاف مشكلية الإنسان وعرضها كما هى بدون تزويق » .

لكن لا مناص من أن نقول بأسف شديد أن ليس شىء أقل وفاء من الكتابة البيضاء . فما إن تنشأ حتى تتحول إلى أفعال آلية بعد أن كانت فى البدء حرية وتضغط شبكة من العلاقات المتصلبة على غضارة الخطاب الوليد فتنشأ مكان

اللغة الغفل النكرة البريئة كتابة ويحيط بالكاتب خلقه الأول كالشرنقة ويحول المجتمع كتابته إلى كيفية تكتسب بالمراس ويبعث بالكاتب إلى « سجن أساطيره الشكلية » .

حاولنا فى هذه الصفحات رسم السياق الذى ورد فيه الحديث عن هذا المصطلح ورأينا كيف أن استعماله عنده لا ينفصل عن قراءته لصراع الأدب مع ذاته فى غمرة الجهود التى قام بها كتاب وشعراء كبار لدفع فعل الكتابة إلى أقصى ما يمكن من التخوم حتى غدا الهدم فعل بناء وأصبحت ملاحقة الأشكال القائمة ودفع ما يحيط بكل تجربة أدبية من أسيجة تنشئها السنن اللغوية والاجتماعية عملاً من صلب الأدب . لأن الكتابة فعل متجدد فريد غريب يحن إلى الوقوف على زمن البداية بإقصاء التاريخ من اللغة والوقوف على عتبات النشأة الأولى عتبات الشفافية والتوافق التام بين العلامة وما تدل عليه .

وليس « بارط » أول من انتبه إلى هذه الخصائص فى كتابات « كامو » فلقد بين « سارتر » فى دراسة له مشهورة عن رواية « الغريب » كيف تبنى الجملة لعدم استمرارها ونسقها المتقطع ، الصمتَ والعدم ولقد شبه الجملة فى هذه الرواية بالجزيرة وقال إن القارىء ينزلق على أديم الكتاب من جملة إلى جملة كما لو كان يتزحلق من عدم إلى عدم « على هذا النحو بين سارتر كيف يصمت كامو إذ يتكلم لأن جملته غريبة عن عالم الخطاب فلا فروع لها ولا امتداد ولا بنية داخلية تنتظمها وبين غيره من النقاد كيف أن فقر بطل « الغريب » فى النحو وبناء الجمل علامة على براءته وسبباً فى شعوره العميق بالغربة .

ولقد سئل « كامو » نفسه مرات عن الأدب الأبيض وعن مدى تأثره فيه بالرواية الأمريكية الحديثة .

كما سئل عن غياب الأسلوب فى كتابته فأجاب : « ليس فى إمكانى أن أتصور أدباً خالياً من الأسلوب . ولا أعرف للفن إلا ثورة واحدة ثورة متواصلة على الدهر هى التوافق التام بين الشكل والمضمون وبين اللغة والموضوع » .

ويمكن أن نلخص موقفه من الشكل فى :

(١) توافق الشكل والمضمون واقترانهما .

(٢) استعمال الصورة والتوسل بالرمز .
(٣) رفض الغنائية والانغماس كلية فى الشكل[٣] .

ويمكن أن نؤكد فى نهاية المطاف على الأمور التالية :

(١) إن فى استعمال المصطلح قبل بارط ، وبعده أيضاً ، ما أغرى المروجين له فى ثقافتنا العربية بالاكتفاء باجرائه فى المعنى الذى أشرنا إليه فى مطلع المقال . ولا شك أن عبارات من قبيل « اللغة المحايدة » و « اللغة الصحافية » و « اللغة الشفافة » ، وكلها جاءت فى حديث بارط عن أدب كامو وغيره ممن ذكرنا ، جعلهم يمعنون فى الاعتقاد بأن الرجل لا يخرج فى استعماله المصطلح عما عرف فى الدراسات الأسلوبية والأدبية قبله وبعده .

(٢) إن الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله والحقول الدلالية والمفهومية التى سيغطيها يحكم على علاقتنا به بالسطحية ويضعنا فى موضع من بيده آلة يجهل مأتاها والثقافة التى صنعتها .

فجعل القارىء العربى يتوهم أن لغة كامو وكتابته فى الدرجة الصفر بمعنى أنها لغة سيارة دارجة نستعملها فى مخاطباتنا اليومية فى مقابل اللغة الأدبية المثقلة الرصينة الخاصة بالكتاب والأدباء فهم يقصى القارىء العربى عن المعرفة الحقيقية بالتحولات الكبرى الواقعة فى آداب ندعى أننا نتأثر بها ونعرف عنها الكثير .

والحق أن الوقوف عند ظواهر الأشياء وعدم التعمق فى ثقافة غيرنا وتاريخه سمة غالبة على كثير من نقولنا وحديثنا عن الآخر . وهذا طبعاً يؤدى إلى كثير من الخلط وسوء الفهم وربما يحرمنا من أن ندخل فى شروط إنتاج معرفة صحيحة عميقة واعية ويجرئنا سوء فهم الآخر على سوء فهم ذاتنا فنعامل تراثنا معاملة سطحية ونقف دون الغوص على المكونات الحقيقية للثقافة التى تنتمى إليها .

---

(٣) انظر تفاصيل هذا عند : نجاة المرزوقى الشلى : دور الصور والاخيلة فى روايات كامو واقاصيصه (بالفرنسية) ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٩٠ .

(٣) إن الآداب العالمية ، والأدب الفرنسي فى قضية الحال ، عرف تحولات مهمة وبرز على امتداد تاريخه فى القرن السادس عشر إلى الآن كتاب وشعراء ساهموا مساهمة لافتة فى وضع فعل الكتابة فى مهب تيارات التجديد والتغير وارتكبوا لذلك من الأفعال ما يعد عند من ينظر من الخارج من الكبائر وجاؤوا من الأفعال ما هو جنون أو كالجنون ولكنها أفعال إنشاء وابتداع وعلامات معبرة عن قضايا تشق زمانهم وتسكن كيانهم .

إن التجديد ليس فعلاً فوقياً يسلط على الثقافة تسليطاً وإنما هو قوة دفع داخلية تمور وتفور ترغى وتزبد لتدفع فعل الخلق والانشاء إلى أقصى ما يعن لخيال الإنسان الجامح من آفاق . والمصطلحات التى يعتمدها أصحابها لقراءة تاريخ أو ثقافة لابد أن ينغرس فيها شيء من ذلك التاريخ ويؤثر فيها الاستعمال الخاص الذى استعملت فيه . والبقاء على معناها العام يعنى الجهل بما حدث لها من تطور وعدم الإدراك للحمولة المعنوية التى اكتسبتها من استعمالها الجديد . فلئن جرى فى كلام « بارط » فى حديثه عن هذه التجربة فى الكتابة كلمات من نوع « اللغة البسيطة » و « اللغة البريئة » و « اللغة العارية » فإن هذه المصطلحات لا تعنى ما تعنيه عند علماء اللسان . فالرجوع إلى اللغة الأداة والتعلق بشفافية الخطاب وصفائه موقف هائل من قضية أدبية يمارسها صاحبها فى منتهى الوعى ومرحلة تنخرط فى صراع التجديد والبحث فى مغاور الكتابة وفعل الخلق والإنشاء ومحاولة إيجاد التوازن بين العقائد الشخصية وقضايا العصر . فالكتابة فى الدرجة صفر هنا محطة اختارها الكاتب بعد أن طوف بالآفاق وجرب من قضايا الأدب ومناهج التجديد ما جرب . هى حلقة فى سلسلة مترابطة انتهى إليه تاريخ الأدب الفرنسى بشكل يكاد يكون طبيعياً ونشأت من تفاعل فعل الكتابة مع سياق تاريخى عاشته فرنسا آنذاك . ان المصطلح عند بارط عودة من سفر طويل ورحلة شاقة مضنية وليس اشارة إلى الأشياء فى وجودها الساكن .

(٤) ان دراسة تاريخ الآداب لا يعنى الوقوف عند الظاهر المنكشف والتاريخ للأحداث وإنما تعنى الغوص عن الأصول العميقة والقراءة فى اللا منكشف الذى يقف وراء جمهرة الحوادث والتواريخ ومحاولة الاهتداء إلى مواقع الانكسار حيث يتبدل « الابستمى » أو تتبدل نظرية الكتابة وتتحول وظائف الكاتب . فبقطع النظر عما قد يكون للمرء من احتراز على قراءة « بارط » لتاريخ الأدب الفرنسى فإنه لا يسعه إلا أن يعجب من هذه القدرة العجيبة على النفاذ إلى الجوهر حتى لخص تاريخ الآداب الفرنسية من الكلاسيكية إلى اليوم فى بضع كلمات . ولكن كل كلمة من تلك الكلمات مشروع وراءه مشاريع .

(٥) من المفيد أيضاً أن نفكر ملياً فى حديثه عن خصائص الكلاسيكية الفرنسية . فاللغة فى الأدب الكلاسيكى أداة وظيفتها الأساسية البيان والشفافية والأدب قناة تمر عبرها الأشياء ولا يرشح عنها شيء والكاتب شاهد على انتظام الكون يقيد المطلق ويتعلق بالنموذج . أليس فى هذا ما به يقع التقريب بين الآداب الكلاسيكية المختلفة حيث نرى الكاتب مقصى عما يكتب واقعاً تحت سيطرة النموذج ؟

أزمة المصطلح النقدى

تجربة شخصية

عبد الواحد لؤلؤة

وددتُ لو تختفي كلمة « أزْمة » من التداول في الكتابات الأدبية ، أو يخفّ استعمالها ، لأنها في نظري دليل على الاضطراب في استعمال المصطلح . فالكلمة في القاموس تفيد « الضيق والشدّة والقحط » فثمة أزمة سياسية وأزمة غذائية وأزمة مواصلات . . أما في المصطلح النقدي فأحسب أن ثمة قضية ، أو «مسألة» تتطلب بحثا وتقليب نظر ، لأجل الخروج من « الفوضى » في استعمال المصطلح في مجال النقد الأدبي ، وبخاصة في الكتابات العربية المعاصرة .

ولا أحسب أن ثمة « أزمة » أو « فوضى » في استعمال المصطلح النقدي في اللغات الأوربية التي ينقل عنها كَتَبَةُ الدراسات النقدية العرب ، أو قل ليس ثمة فوضى على القدر الذي نحن فيه . والسبب في ذلك أن اللغات الأوربية تصدر عن جذور لاتينية ، أو إغريقية اتخذت صيغاً لاتينية في الغالب ، كما نجد في ما تفرّع عن اللاتينية من إيطالية وفرنسية وأسبانية ؛ وفي حالة اللغة الإنكليزية تختلط الجذور الجرمانية بالجذور اللاتينية ، لكن المؤثرات الأخيرة أظهر في الكتابات الأدبية ، وهنا تقترب الإنكليزية من الفرنسية من حيث الارتباط بالجذر اللاتيني في المفردة أو المصطلح . ومن هنا نجد المصطلح النقدي أو تسمية الجنس الأدبي في الفرنسية يقترب كثيراً من نظيره في الانگليزية ، وقد يتطابق أحياناً مع فارق بسيط في رسم المفردة أو نطقها .

لكن اللغة الألمانية تختلف عن الفرنسية والإنكليزية في هذا المجال ، وتختلف بصورة أكبر في وضع المصطلحات العامة أو في مجال العُلوم ، تعصّباً للأصول الجرمانية ، فكلمة شائعة مثل تليفون أو تليفزيون أو ترامواي تجدها متقاربة أو

متطابقة في عدد من اللغات ، ولكنها في الألمانية كلمة مركبّة تفيد « المتكلم من بعيد Fernsprecher » أو « الرائي من بعيد Fernsehen » أو « مقطورة شارع على قضبان Strassenbahnschienen » وربما كان ذلك في ذهن لغويّ الجامعة العربية ـ إذا صحّت الحكاية ـ الذي ابتدع مقابلاً لكلمة ساندويج Sandwich فقال ـ لا فضّ فوه : « الشاطر والمشطور واللحم بينهما كامخ » فلم يستمع إلى القول ليتّبع أحسنه فيقول « شطيرة لحم » أو « شطيرة جبن » غير عارف أن ساندويج هو اسم الرجل قائد البحرية البريطانية في القرن الثامن عشر ، وكان مقامراً أشِراً ينسى طعامه وهو على مائدة القمار ، فكانت زوجته تشطر له الرغيف وتدسّ فيه اللحم وتزوّده به يتناوله إذا عضّه الجوع بنابه ، وذهب القمار بصوابه !

لكننا نجد في المقابل أن الإنكليز إذا نقلوا مصطلحاً عن الفرنسية أبقوه بما يوضح جذره اللاتيني المشترك ، وقد يختلف النطق أو رسم الكلمة بما لا يبعد عن الأصل ابتعاد المصطلح الألماني . مثل ذلك المصطلحات ذات الجذر الإغريقي ـ اللاتيني اللاحق : درامة ، تراجيديا ، كوميديا Spama - Tpajoida - Komoidia في الإغريقية الأصل ، غدت في اللاتينية drama - tragœdia - comœdia

وفي الفرنسية drame - tragedie - comedie

وفي الإنكليزية drama - tragedy - comedy

أما في العربية ، فالأمر يختلف كثيراً ، إذ أننا لا نستعير من لغة قريبة من العربية . لذلك ظهرت مشكلة التعريب والترجمة ، أو النقل كما يفضل الجاحظ أن يقول ، ربما لأن العرب تستعمل « الترجمة » أساساً في سرد أحوال المرء وشؤون حياته ونسبه وأعماله .

والمصطلح في اللغة مشتق من الفعل الثلاثي « صَلُحَ » . واصطلح القوم على الأمر : تعارفوا عليه واتفقوا . والمصطلح النقدي هو ما تعارف عليه كَتَبَةُ النقد الأدبي واتفقوا . ولكن : هل أن ثمة تعارفاً واتفاقاً على استعمال المصطلح النقدي في العربية ، منذ أن بدأت الكتابة النقدية عندنا تقتفي آثار الغربيين منذ نصف قرن أو يزيد ، ولم تبدأ بالنظر في النقد العربي التراثي إلا في وقت متأخر نسبياً ؟

أرى أن اختلاف الثقافات والمشارب اللغوية عند كَتَبَة النقد عندنا هو السبب الرئيسي في هذا البعد عن التعارف والاتفاق حول المصطلح النقدي الذي يسير بنا نحو الفوضى ، وأرجو ألا نبلغها . فالترجمة والتعريب هما وسيلتنا في نقل مصطلحات العلوم والآداب إلى لغتنا ، كما هو معروف . ولكن ، من هم الذين « يُفهمون الحدّاث » من التراجمة في عالم « تجمّع فيه كل نسل وأمّة » ؟

بدأت المشكلة في « دار الحكمة » ببغداد العباسية ، وكان « التراجم » قوماً من النساطرة يحسنون إغريقية الصلوات المسيحية والأناجيل ، ولا تقف عربيتهم على قدميها ما لم يتكيء « قسطا بن لوقا » أو « حنين بن اسحق » على كتف « يونس بن متّى القنّائي » ، وهو أضعف الإيمان ، حتى جاء الفارابي وابن رشد وقبلهما ابن المقفع . كانت ترجمة « كتاب الشعر » من إغريقية أرسطو تحمل وعثاء الآرامية قبل أن يعمل يونس على صقلها ، لكن التراجمة الأوائل كانوا شديدي التعلّق بلغة النص الذي ينقلون عنه . فكان مصطلح الإغريق في كتاب أرسطو ينقل تعريباً حرفياً عليه مسحة آرامية فيغدو « قوموذياً » و « طراغوذياً » ولم يدّع الناقل أنه يفهم معنى ما ينقل حتى جاء بعده من ترجمها « المديح والهجاء » لأن أغلب الشعر في تراث العرب من هذا أو ذاك . وهنا تبدأ أولى مشكلات المصطلح ، وهي ثقافة الناقل . فلو أن من عمل في نقل كتاب أرسطو كان على علم بثقافة الإغريق ودينهم وأساطيرهم لنقل لنا أدب « قوموذيا » و « طراغوذيا » فوضع بداية الأدب الدرامي الذي ربما كان سيزدهر في أدبنا القديم ويتطور بشكل نباهي به غيرنا كما نباهيهم بما لدينا من شعر ،

فثقافة الناقل لا تقل أهمية عن معرفته باللغة التي ينقل منها والتي ينقل إليها . وهذه الأمور الثلاثة متساوية في الأهمية عند ترجمة المصطلح او تعريبه ، والنقص في واحد منها يؤثر بشكل من الأشكال في هذا الاضطراب الذي لا يخفى على متتبع أحوال المصطلح النقدي في الكتابات العربية المعاصرة .

ما هي شروط صناعة المصطلح النقدي وسلامة صياغته ؟ إنها شروط سهلة ـ صعبة ؛ إتقان اللغتين بدرجة عالية ؛ اطلاع واسع على الثقافتين ، واطلاع على ثقافات أخرى تتصل بثقافة اللغتين ، ومراعاة شروط اللغة المنقول إليها ـ وهي العربية هنا ـ من حيث قواعد النحو والصرف والصياغة التي يقبلها الذوق عند النحت والاشتقاق على القياس . فهل ان هذه الشروط توجد في ذهن الناقل المعاصر وهو يقدم للعربية مصطلحات نقدية من لغات أخرى وثقافات أخرى ؟

إن نظرة على المصطلحات النقدية التي دخلت إلى العربية منذ أوائل هذا القرن ، وبخاصة منذ أواسطه ، تبيّن لنا أن النقل قد جرى في الإنكليزية والفرنسية بالدرجة الأولى . وسبب ذلك واضح أيضاً . فإن اللغة الفرنسية قد دخلت إلى لبنان عند إنشاء الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٨٦٧ . أما فلسطين والعراق فكانت اللغة الإنكليزية فيهما هي اللغة الأوربية الأولى لدى المثقفين بسبب ظروف الاستعمار المعروفة ، فكان من الطبيعي إذن أن يبدأ النقل من الفرنسية في المغرب وتونس ومصر وسوريا ولبنان ، والجزائر في وقت متأخر جداً ؛ ومن الإنكليزية في مصر ولبنان والعراق ، وبخاصة في عقد السبعينات ، إذ أصبحت المبادرات الفردية تلقى الكثير من الدعم المادي والمعنوي على المستوى الرسمي .



ما الذي نلحظه من وجوه الاضطراب في نقل المصطلحات النقدية في العقود الثلاثة الأخيرة في هذه الدنيا العربية ؟ الأمر الأول أن ثقافة الناقل الإنكليزية أو الفرنسية تظهر بشكل واضح في صياغة المصطلح المنقول إلى العربية ، وتجور أحياناً على ذائقته العربية ، وقد تشتط فتظهر أعراضها في « عقدة الخواجا » إذ يتخذ المصطلح صيغة « افرنجية » وراءها ظن آثم ان العربية لا يتسع صدرها لهذه المخلوقات الوافدة . لكن الواقع غير هذا : ففي ضروب النحت والاشتقاق والتوليد والتعريف ما يثبت أن في العربية مرونة تستوعب الكثير من المسميات من لغات أخرى غير عربية . فثمة اليوم كلمات لا يخامرنا شك في أنها عربية ، لكنها دخلت من الحبشة فتعرّبت مثل : منبر ، نفاق ، برهان ، مصحف ؛ أو من الإغريقية أو اللاتينية مثل : فردوس ، قسطاس ، بطاقة ، قبّان ، قنطار ، قنطرة ؛ أو من الفارسية مثل : إبريق ، خوَان ، طبق ، بلور ، وكثير من أسماء الزهور والحجارة الكريمة ؛ أو من السنسكريتية مثل : أصبح ، ضياء ، بهاء ، سفينة[1] . ويروى عن الحسين بن علي (رضي الله عنه) أنه مَرّ بقوم فرآهم في هرج وغناء . فقال ما بالهم ؟ قالوا إنهم قوم من الفرس ، وهذا هو المهرجان . فقال وقد أعجبه ما سمع ورأى : « مهرِجونا إذن » . وإذا صحت هذه الرواية يكون ذلك العربي الفصيح من أوائل من اشتق فعلاً من اسم أعجمي وساغه الاشتقاق ، فلماذا لا نسيغ اليوم : تلفَن يتلفن ، برّك السيارة كما يبرّك البعير ، فَلْوَزَ مرتين هذا الشتاء بسبب انتشار الانفلونزا ، هذا إذا لم يأخذنا الشطط فنقول إن الأنفلونزا عربية أصلها « أنف العنزة » أو أن كلمة egg الإنكليزية أصلها « عجّة » العربية بالجيم الأعجمية (أو القاهرية) كما قال صاحب ذلك الكتاب الطريف العنوان « عشرة آلاف كلمة إنكليزية أصلها عربي » .

ومما يتصل بطغيان ثقافة الناقل الأجنبية على ذائقته العربية تعصّب الناقل لما درج عليه في بلده من طريقة رسم الأعلام . وهذه مسألة وثيقة الاتصال بصيغة المصطلح المنقول أو المعرّب . ثمة أربعة حروف صوامت دخلت على العربية

من لغات أعجمية ودرجت على ألسنة العامة في بعض بلاد العرب ، بحكم التجاور والاختلاط . وهذه الحروف هي (الباء) الأعجمية ويكتبها الفرس والهنود والأتراك حتى عهد كمال أتاتورك بثلاث نقاط بدل واحدة ، كما في كلمة « پنير » بمعنى « جبن » أو « پايه » بمعنى « قدم » ؛ و (الجيم) الأعجمية ويكتبها هؤلاء بثلاث نقاط كذلك مثل « چرچف » وهو غطاء الفراش « شرشف » أو « چادر » بمعنى « خيمة » و « الفاء » الأعجمية بثلاث نقاط كذلك مثل « هاڤا » التركية بمعنى « هـواء » أو « ناڤي » بمعنى « اسم » ؛ والحـرف الرابـع هو (الكاف) الأعجمية ويكتبها هؤلاء بوضع خط فوق الكاف مثل « گاري » بمعنى « عربة « أو «گرگـري» بمعنى حلويات أو « سكاكر » . وعندما انتشر الاسلام في بلاد فارس والهند والأناضول اتخذت هذه الأقوام الحروف العربية تكتب بها لغاتها ، وحوّرت في رسم أربعة منها لتناسب ما في لغاتهم من كلمات لا يعرفها اللسان العربي . وهذا ما نجده اليوم في الفارسية ، والأردو في الپاكستان ، وفي الخط العثماني حتى إزالة مصطفى كمال اتاتورك عام ١٩٢٢ باتخاذ الحرف اللاتيني ولبس البرنيطة بدل الطربوش وسنّ القانون المشهور « تَنقيَتْ لغَتْ تركيّتْ من لغَتْ عربيّتْ » !

وقد انعكس هذا الاضطراب في رسم الحروف ذات المخارج الأعجمية على ترجمة المصطلح النقدي حسب اللفظ الشائع في بلد المترجم . فالشائع في مصر نطق « الجيم » مثل الكاف الأعجمية ، وإلا فالناطق بالجيم « صعيدي » وليس « قاهرياً » متحضراً ! لكن بلاد العرب الأولى مثل الجزيرة العربية ودول الخليج ومابين النهرين تنطق الجيم جيماً ، والكاف المعجمة كما ينطقها الأعاجم ، وكما ينطقها أهل الساحل في عمان واليمن . بيد أن انتشار التعليم في مدارس الجزيرة العربية والخليج على أيدي المصريين ، في مراحله الأولى ، أشاع لفظ الكاف المعجمة وقتل حرف الجيم قتلاً ، ويدهشني أنه مازال يخرجه المخرج الصحيح قرّاء القرآن في كلمات : الجبال ، السجود ، الجمعان ، جابوا الصخرة بالواد ، أعجاز نخل خاوية ، ولا أحسب أن جميع المقرئين « صعايدة » ! وثمة أمثلة كثيرة على الخلط بين الجيم والكاف الأعجمية في النطق

عند العرب غير المصريين ، مما يثير الضحك . لكن هذا الخلط في رسم الحروف الأعجمية أورثنا صيغة « تراجيديا ، تراجيدي » و « رومانتيكي » ، رومانطيكي ، رومانطيقي » و « سيميولوجيا ، سيميوطيقا » إلخ .

وأنا هنا أتحدث عن تجربة شخصية « عاقرتُ » فيها الترجمة من الانكليزية إلى العربية ، وبالعكس ، مدة تزيد عن حقبتين من الزمان ، أخرجت فيها للناس نيفّاً وعشرين كتاباً نقلتها عن الانكليزية ، بينها ستة عشر عنواناً من سلسلة (المصطلح النقدي) . كانت الأمور السابق ذكرها ماثلة أمامي وأنا أعالج النص الأجنبي ، الذي كان ينقل بدوره عن نصوص بلغات أوربية شتى ، ويفترض مؤلف الكتاب الانكليزي أن القاريء على علم بتلك اللغات لأنها تكوّن الأساس في الثقافة الأوربية . وهنا يأتي دور ثقافة المترجم ومعرفته بلغات أوربية إلى جانب اللغة التي ينقل عنها إلى العربية . فلا يكفي المترجم أن يبحث عن مرادف عربي لكلمة إنكليزية مثلاً ويستقر على أنها هي المطلوب . فثمة « ظلال المعاني » التي لا يفسّرها القاموس لكن النص والسياق هما العون على النحت والاشتقاق عندما يخرج المعنى عن حدوده المعجمية . ثمة مثلاً مصطلح conceit في نقد الشعر ، وهو مصطلح منقول إلى الانكليزية من الإيطالية والأسپانية بجذره اللاتيني الأول الذي يفيد « الفكرة » أو « المفهوم » قريباً من كلمة concept . لكن القاموس العربي لا يعين في ذلك . فهذا المصطلح صيغة بلاغية تقع في باب المجاز ، تقوم على التشبيه أو الاستعارة ، وتتطور في القصيدة خارج حدود المشبّه والمشبّه به ، فلا تكتفي باللفظة الواحدة ، كقولك « وجه كالبدر » أو « زئير عاصفة في ليلة شتوية » . هذه الصيغة قد تبدأ في القصيدة بتشبيه وجه بالبدر لكنها لا تلبث أن تطوّر أوصاف البدر ، فتخرج إلى بدر بين الأفلاك ، ثم إلى أفلاك سماوية ، ثم إلى تسبيح الخالق ، ثم إلى تمجيد الحسن ، ثم إلى مفهوم الجمال ، حتى نبتعد عن الصورة الأولى ، وندخل في مقارنات في مجالات الهندسة أو الفيزياء أو الكيمياء ، بشكل يربط الجمال بالوجه بخيط من التشبيه بعيد ، بحيث تتساءل : ماذا جرى للوجه والبدر في أول الكلام ؟ في

هذا التطوير والتوسع الذي يخرج عن حدود الجملة الواحدة ، وقد يمتد فيشمل القصيدة كلها أو ينتقل إلى تشبيه آخر قريب - بعيد لا نجد صيغة بلاغية واحدة عرفها العرب يمكن أن تقابل بالضبط مفهوم conceit وهو أساساً مفهوم بلاغي جاء من الشعر الاغريقي واللاتيني . فكان لابّد لي أن أقترب من عبارة « المجاز العقلي » فاصطنعتُ « المجاز الذهني » لأن هذا المجاز فيه كدّ للذهن وإعمال للخيال والتصور ، وهو غير « المجاز العقلي » الذي يقوم على اللفظة أو الجملة الواحدة . وأحسب أني بهذا القياس لم أخرج عن حدود اللغة العربية في النحت والاشتقاق ، واهتديت إلى مصطلح لا يرفضه الذوق اللغوي العربي .

ثمة مشكلة من نوع خاص تسبب اضطراباً وفوضى في مفهومات النقد الأدبي ، هي مشكلة الخطأ الشائع . من أمثال ذلك مصطلح « الملهاة » لتقابل « كوميديا » ؛ ومصطلح « الشعر العمودي » و « الشعر الحر » ؛ و « الاتباعية » و « الابتداعية » لتقابل « الكلاسية » و «الرومانسية » ، ومثل « فلسفة التسامي » لتقابل transcendentalism التي عاد بعضهم مؤخراً ليعرّبها « الترانساندانتالية » ويبقى القاريء العربي الذي لا نصيب له من لغة أجنبية يتساءل عن معنى هذاالمخلوق الجديد . ومثل ذلك «عصر التنوير » و «تداعي المعاني » . وقد شاعت هذه المصطلحات واكتسب مصداقية بفعل الزمن بحيث غدا من الصعوبة بمكان أن يأتي النقلة اللاحقون ليبيّنوا أن السابقين لم يحالفهم الحظ دائماً في الاهتداء إلى مصطلح عربي ينقل بدقة معنى ودلالات المصطلح الأجنبي ، على الرغم من حسن نواياهم والثقة بقدراتهم اللغوية .

مصطلح « الملهاة » مثلاً أقل توفيقاً من مصطلح « المأساة » ، فإذا كانت المأساة دائماً فيها ما يبعث على الأسى والحزن ، مثل موت حبيب أو مقتل ملك أو أمير أو انقلاب الأحوال بشكل يقتل الفرح ويبعث نقيضه ، مثل مآسي الإغريق الشهيرة عند « آيسخيلوس » و « سوفوكليس » و « يوريپيديس » ، فإن « الملهاة » مصطلح ينطوي على « اللهو » والعبث والضحك . صحيح أن « الكوميديا » تقوم على شيء من السخر يبعث على الضحك أحياناً ، ولكنه في كثير من الأحيان « ضحك كالبكاء » لأنه يعرّي « المخزيات » في سلوك البشر .

و « الكوميديا » عمل درامي جاد يقصد إلى كشف النواقص والعيوب ويضحك منها وعليها ، وليس قصد « الكوميدي » في عمله أن يوفّر لنا الضحك واللهو الرخيص ، فذلك شأن نوع آخر من الأعمال الدرامية ، هي « المهزلة » Farce التي تريد الإضحاك واللعب . ولكن « المأساة » أو التراجيديا عمل « في حدّه الحَدّ بين الجدّ واللعب » لذلك أرى أن « المأساة » ترجمة موفقة لمصطلح « طراغوذيا . . تراجيديا » كما أورده أرسطو في « كتاب الشعر » ، لكن « الملهاة » ترجمة غير موفقة ولا دقيقة لمصطلح « قوموذيا . . كوميديا » . لذا أرى أن تعريب المصطلح إلى « كوميديا » أفضل من ترجمته .

و « الشعر العمودي » مصطلح شاع منذ حوالي نصف قرن في الكتابات النقدية ، والغريب أن من أشاعه هم المشتغلون بالشعر العربي ومن أصحاب التراث ؛ وأنا أعجب من غياب مفهوم « عمود الشعر » بمعناه الدقيق في أذهان أولئك الكاتبين ، وهم المتعاملون مع ابن سلّام وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والعسكري وأمثالهم . لكن اللاحقين يتحدثون عن « الشعر العمودي » وفي أذهانهم قصيدة ذات شطرين ، طويلة ، فيها « عمودان » قائمان لأن « البيت لا يبتني إلا له عمد / ولا عماد إذا لم تُرس أوتاد » وأنا لا أعرف قصيدة « عمودية » ذات شطرين منذ أيام أبي نواس تبدأ بالبكاء على الأطلال ثم تخرج إلى النسيب ، وتنقلب إلى الممدوح ، وتنتهي بحكمة أو موعظة . لقد هدم أبو نواس ذلك البيت الذي « له عمد » منذ أن صاح : « قل لمن يبكي على رسم دَرَسْ / واقفاً . . ما ضرّ لو كان جلَسْ ؟ » والاشارة إلى « الجلوس » تنطوي على معنى خبيث ساخر لا أحسبه كان غائباً عن ذهن أبي نواس . لكن اللاحقين سقطوا في وهدة من مصطلح غير دقيق هو مصطلح « الشعر الحر » الذي أطلقته « نازك الملائكة » عام ١٩٤٧ ليشير إلى الشعر الذي يعتمد التفعيلة الخليلية والقافية غالباً ، ولكن من دون الالتزام « بعدد التفعيلات » في بحور الخليل . لكن هذا الشكل الجديد من الشعر يختلف عن « الشعر الحر » بمعناه الدقيق . لذا وجد كَتَبةُ النقد في حقبة الخمسينات أن هذا « المسخ » الجديد ، كما قال أحد الغاضبين يومها ، يهدد « عمود الشعر » التراثي ، لذلك وضعوا مصطلح

« الشعر العمودي » المغلوط قبالة « الشعر الحر » المغلوط . لكن المصطلحين قد شاعا وانتشرا وبلغا كهولة العمر ، وليس من السهل أن تجعل الكهل يرتدّ إلى سواء السبيل .

أما « الاتباعية » و « الابتداعية » ففيهما تواتر من صدى اللفظ والسجع يغشّي على دقة المعنى ، مثلما في الملهاة والمأساة . فهاتان الكلمتان غير دقيقتين كلاهما ، ولا يشيران إلى المعنى المراد من الكلاسية والرومانسية . الكلاسية مذهب في الكتابة الأدبية ، الشعر والدرامة بخاصة ، يصف آداب الأقدمين في بلاد الاغريق والروم وفنونهم ، تلك الآداب والفنون التي تخاطب خاصة المثقفين الذين يشكلون « طبقة » متميزة أو صنفاً هو classis باللاتينية ، والصفة منه تكون بأداة النسب تلحقه بشكل ique وic في اللاتينية والانكليزية والفرنسية ، لذا وجب أن تلحق ياء النسب في العربية بالاسم في أصله class فيغدو كلاسي وكلاسيّة ، صفة ومصدراً صناعياً . أما ما شاع في « كلاسيكي » فهو نسبة إلى الاسم مرتين ، مرّة بلاحقة النسب الأجنبية ique و ic ومرة بياء النسبة العربية ، وهذا النسب مرتين غير جائز . لذلك لا أجد في مصطلح « اتباعية » ما يفيد معنى « كلاسية » إذ مَن يتبع مَن ؟ ويتبع في ماذا ؟ بينما تعريف المصطلح يحافظ على المعنى المراد الذي يتوجّب على الكاتب شرحه وتفسيره لأنه مصطلح أجنبي لا يوجد ما يقابله بشكل دقيق في العربية . فنحن نقول : فلان يتبع مذهب المتقدمين . ولكن من هم هؤلاء المتقدمون ؟ أصحاب المعلّقات مثلاً ؟ فما بالك بصاحب معلقة يسأل جزوعاً : هل غادر الشعراء من متردّم ؟ كان النقلة العرب الأوائل يدركون هذا ولا يمارون فيه . لذا أبقوا على التعريب في : موسيقى ، فيزيقا وأمثالها ، فلماذا لا نبقي نحن اللاحقون على دقة المصطلح تعريباً ؟

والأشد من ذلك سوءاً « الابتداعية » لتقابل « رومانتيكية » و « رومانطيقية » و « رومانتية » . كلمة الابتداع تفيد البدعة ، وكل بدعة في النار ! بدعة في ماذا ؟ ثمة غموض هنا يشبه ما يحيط بمصطلح « الاتباعية » . فمصطلح « الرومانسية » حديث نسبياً وهو صفة تنسب إلى romance ، شاعت

في المانيا وانگلترا أبّان الفرنسية وفي نهايات القرن الثامن عشر ، وعلى نطاق ضيق ، واستعملها الشاعر الانگليزي « كولردج » مرة واحدة في قصيدته « قبلاي خان » البيت ١٢ ، وأشاع استعمالها مؤرخو الآداب الأوربية في وصفهم ما شاع في أوائل القرن التاسع عشر من شعر بخاصة ، يعنى بالخيال والمشاعر الفردية ، والتوكيد على سهولة اللغة ، والاهتمام بعامة الناس دون خاصتهم والولع بجمال الطبيعة والموسيقى . . مما يشمله خير تمثيل شعراء ألمانيا وفرنسا وانكلترا في نهايات القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر . وكلمة romance ذات مدلولات عديدة منها الخيال والإغراق في البعد عن الواقع ، والولع العجيب والغريب ، والمغامرات الخارقة . والصفة من الاسم تكون بالعودة إلى جذر الاسم roman وإضافة لاحقة الوصف والنسب ic بعد إضافة حرف t الذي يشبه في فعله نون الوقاية من الكسر في العربية ، ولكي تشير الصفة romantic الانگليزية و romantique الفرنسية إلى النسبة إلى الآداب والفنون ، تفريقاً لها عن romanic التي تفيد صفة « رومي » نسبة إلى القوم الروم . فهل يا ترى تستطيع كلمة « الابتداعية » أن تعبّر عن جميع هذه المعاني الغزيرة ؟ والأشد من هذا سوءاً صيغة « رومانطيقية » و « رومانتيكية » و « رومانتية » وهي صيغ غير صحيحة في الاشتقاق والنسب ، كما سبق القول في « كلاسيكية » . لذلك أرى أن الإبقاء على التعريف في « رومانسية » هو الأدق لغة والأسلم لمعنى المصطلح .

وثمة مصطلح « فلسفة التسامي » الذي أوجده بعضهم مقابلاً لمصطلح transcendentalism وهو مذهب فلسفي آمن به بعض شعراء أمريكا في القرن التاسع عشر ممن أعقب الرومانسية الإنگليزية مثل « إمرسن » و « ثورو » ، مذهب فلسفي ـ أدبي يقول إن في طبيعة الإنسان شيئاً يرتقي فوق مستوى الخبرة البشرية ، شيئاً يقوم على الحدس والانكشاف الرؤوي . ان ترجمة هذا المصطلح بالتسامي غير دقيقة ، لأن « التسامي » مصطلح في علم النفس هو sublimation أي الارتفاع بالغريزة الدنيا إلى مستوى أسمى ، كالارتفاع بالغريزة الجنسية إلى ميل موسيقى أو فني . فالتسامي يرتفع بالميل أو الشعور نفسه إلى مستوى

أسمى ، بينما « الترانسندنتالية » كما عرّبها بعضهم هي « ارتقائية » أي حدس « يرتقي » فوق الخبرة البشرية ، لا يسمو بها أو « يرقّيها » ، وأستند في ذلك إلى قول المتنبي : « أي مكان أرتقي / أي عظيم أتّقي » فالشاعر لا يرفع المكان أو يرَقّيه ، بل هو الذي يرتقي فوق المكان . لذا أرى أن « الإرتقائية » ترجمة أفضل من تعريب وثمة عبارة « تداعي المعاني » التي ربما كان العقاد قد أوجدها لتقابل عبارة association of ideas أي « ترابط الأفكار » وهو مذهب فلسفي يعود إلى الفيلسوف الإنكليزي « هارتلي » الذي نشر عام ١٧٤٩ كتاباً بعنوان « ملاحظات حول الانسان » يفسر فيه ترابط الأفكار في عقل الانسان بعبارات فسيولوجية جسدية . لقد آمن الشاعر الرومانسي الإنكليزي « كولردج » يوماً بآراء « هارتلي « حول ترابط الأفكار ، كما نرى في كتابه النقدي الشهير « سيرة أدبية » . وربما كان أصحاب « الديوان » أو « أپولو » في مصر الثلاثينات من هذا القرن هم الذين أشاعوا هذا المصطلح النقدي في تفسير الإبداع الشعري عند الرومانسيين . لكن عبارة « تداعي المعاني » على جمالها الذي يصور المعنى يستدعي معنى غيره ، على طريقة « إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء » ، فإنني أجدها ترجمة غير دقيقة ؛ لأن حديث الرومانسيين الشعراء لا يدور عن « المعاني » وهو ما ينصرف في العربية إلى المفردات ، بل عن « الأفكار » هنا وهي غير المعاني . . . عن « ترابط الأفكار » ببعضها ، وهو منطوق المصطلح ، والقول بغير ذلك يؤدي إلى الاضطراب .

« عصر التنوير » مصطلح نقدي شاع مؤخراً ، هو ترجمة للمصطلح الإنكليزي Age of Enlightenment أي القرن الثامن عشر في أوربا ، عصر البحث عن نور المعرفة . صحيح أن الفعل to enlighten يفيد « ينوّر » أي يغطي النور ، بالمعنى المعجمي ، لكن الاشارة هي إلى علماء وفلاسفة كانوا يبحثون عن النور المعرفي ولا يدّعون أنهم وجدوه ، والا لتوقفت مساعيهم في البحث عن النور . لذلك أرى أن « عصر الاستنارة » أدق في الترجمة ، لأن صيغة « استفعل » تفيد الطلب ، أي طلب النور ، كما تفيد الوجود كذلك ، لكن مساعي العلماء والموسوعيين من « ديديرو » فصاعداً لا تدّعي الإحاطة بنور

المعرفة والبدء بتنوير الآخرين به ، لأن هذا يتنافى مع صفة العالم : « مازال المرء عالماً ما طلب العلم ، فإذا قال علمتُ فقد جهل » .

وفي مجال ترجمة المصطلح النقدي إلى مقابل عربي سليم ثمة عدد من المصطلحات تقاعس النقلة عن البحث والاشتقاق في شأنها ، أو فضلوا تعريب المصطلح الأجنبي ظناً منهم أن ذلك التعريب ألصق بالمفهوم الأجنبي . لكن الترجمة اجتهاد ، وللمجتهد أجران إن أصاب ، وأجر واحد إن اجتهد ولم يحالفه التوفيق ؛ ولا رحم الله من قال إن باب الاجتهاد قد أقفل . ثمة مصطلح « الميتافيزيقا » الفلسفي ، أي فلسفة ما وراء الطبيعة ، الذي انصرف إلى وصف شعر « جون دَنْ » الإنكليزي (١٥٧٢ - ١٦٣١) على لسان الشاعر « جون درايدن » في كتابه « كلام في الهجاء » المنشور عام ١٦٩٣ ثم سرى الوصف على عدد من شعراء القرن السابع عشر الإنكليز . إن الوصف الذي شاع بصيغة « الشعر الميتافيزيقي » فيه عيبان اثنان هما عيبا النسبتين ، لاحقة النسب الإنكليزية وياء النسب العربية . ما العيب أن نترجم المصطلح إلى « الماوراطبيعي » وإلى المصدر الصناعي « الماوراطبيعية » إذ تفيد الكلمة في صفة المذهب أو طريقة التناول ؟ وثمة « الانثروپولوجي » وصفة الدراسات الانثروپولوجية ، المعلقة بعلم الانسان . كلمة « انثروپوس » الاغريقية تفيد الانسان أو البشر ، و « لوگيا » هي « لوكوس » وتفيد العلم . لكن الشيخ عبدالله العلايلي قد اهتدى إلى ترجمة جميلة توحي بوصف الرسول الكريم « خير الأنام » . والأنامية أو الاناسية علم دراسة الانسان .

تعريب « السيميائية » و « السيميولوجية » و « السيميوطيقية » أمر يحيّرني كثيراً ، إذ لا يمكن أن يخفي على من عرّبها أن « السيمياء » كلمة دخيلة تفيد السحر والشعوذة . أما « السيماء » في اللغة فهي العلامة ، كما في قوله تعالى « سيماهم في وجوههم من أثر السجود » . فلماذا لا نتجنب المزالق ونقول « السيمائية » وهي ترجمة أفضل في نظري من « العلاماتية » أو « علم الاشارة » ، إذ يمكن أن ينصرف المصدر الصناعي « السيمائية » إلى صفة وظرف ، في حين يصعب أو يُستغرب الأمر في غير ذلك .

ثمة كلمة « سونيت » و « كوپليت » وقد جمعوها على « سونيتات » و « كوپليتات أو كوپليهات » . الأولى قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً في الوزن « الأيامبي » بخمس تفعيلات في البيت الواحد (خفيف ـ ثقيل) نقلها الشعراء الإنكليز في أواسط القرن السادس عشر ، مثل « وايات » و « سَري » عن الشعر الايطالي السابق عليهما ، وبخاصة عند « پترارکا » . معنى « سونيت » في الايطالية « قصيدة غنائية قصيرة » فماذا يمنع أن نترجمها إلى « غنائية » ونجمعها على « غنائيات » كما في « غنائيات شكسبير » التي بلغت ١٥٤ عدداً ؟ هنا يأتي دور القياس السليم . فنحن نقول « جدارية » ونقصد صورة كبيرة مرسومة على جدار ، ونقول « بكائية » أي قصيدة بكائية ، مثل قصيدة عبدالوهاب البياتي « بكائية لشمس ٥ حزيران » . ولا خوف أن يختلط هذا المصطلح بالصفة ، كأن تقول « جلسة غنائية » أو « مقطوعة غنائية » لأنك تقول ذلك في سياق فلا ينصرف الذهن إلى غير المصطلح إذا ساغه الذوق ولم يحِدْ عن قواعد الصرف . لقد شاعت كلمة « رباعية « بعد « رباعيات عمر الخَيام » . لكن « حوارية » في وصف قصيدة هي حديثة العهد نسبياً ، ولا أحسب إلا أنها ستكسب قبولاً مثلما فعلت « رباعية » قبلها . أما « كوپليت » فهي « المزدوجة » التي تختم « الغنائية » عند شكسپير . . بيتان من قافية واحدة يعبران عن حكمة أو خلاصة ما تعرض الغنائية من قول أو وصف .

ومما يتصل بفوضى المصطلح ترجمة عناوين الكتب الأجنبية ترجمة غير دقيقة ، ورسم الأعلام رسماً غير دقيق ، إما بسبب اضطراب رسم الصوامت الأربعة سابقة الذكر ، أو لأن الناقل لا ينقل عن اللغة الأصل ، بل بتوسط لغة أخرى . ثمة من يترجم كتاباً من الألمانية ، بتوسط الفرنسية التي يعرفها ، فتراه يرسم العناوين والاعلام بلفظ فرنسي . فالاسم الألماني «شلايرماخر » قد يغدو بلفظه الفرنسي « شلير ميشر » فتعجب أهو نفس الرجل ، أم أن الأخير اسم رجلين اثنين(٣) . ومثل ذلك أسماء سوفوكل ، كوريولان ، شيشيرون ، سيرڤانتيس ، دون كيشوت . . . وأرى أن الأدق والأسلم رسم الاسم العلم كما ينطق بلغته الأصلية : سوفوكليس (بالاغريقية) كوريولانس (باللاتينية)

كيكيرو (باللاتينية) ، وليس شيشيرون الفرنسية ولا سيسيرو الإنگليزية ؛ ثيربانتس (بالأسپانية) ودن كيخوته (بالأسپانية) .

ثمة تطرف عجيب ظهر في السنوات الأخير عند بعض التراجمة ، يظهر في محاولة إخضاع نسق الكلام العربي إلى نسق إنگليزي أو أمريكي أو فرنسي ، أحسب أن النفس العربية تعافه وتمجّه . ثمة « صفات مترابطة » في الإنگليزية تفيد « اقتصادية ـ اجتماعية » في آن معاً ، أو « زمانية ـ مكانية » نرى بعض « المتفرنجين » من النقلة يجعلونها « اجتصادية » و «زمكانية » . . . والعياذ بالله . لقد تجرّعنا « أفرو ـ آسيوية » أما هذه ، فأحسب أن « موجة تتقدم » وصفها شوقي يوم « سقط الحمار من السفينة في الدجى » سوف تعيده إلى « الرفاق » بعد أن « قالت خذوه كما أتاني سالماً / لم أبتلعه فانه لا يهضم » .



تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية

توفيق الزيدي

تتألف هذه المقالة / البرنامج من الفصول التالية :

١ - إطار المشروع

٢ - النموذج التطبيقي

٣ - خاتمة / فاتحة

I

إطار المشروع

١ - حالات :

بدأت بعض دورياتنا العربية تخصص اعداداً للمصطلح النقدي . وإن كانت الأبحاث الجامعية في هذا الشأن قليلة جداً فإن الاهتمام بالمصطلح النقدي عندنا يزداد يوماً بعد يوم . لا أدل على ذلك من تلك القوائم المصطلحية التي يذيل بها الدارسون أبحاثهم . بعضها أحادي اللسان ، وبعضها مزدوج اللسان . بل إن الأمر كان له طريقه في متن البحث ذاته وهوامشه . . . إنها في رأينا علامات الوعي بقيمة المصطلح وبأننا في حاجة الى ضبط مصطلحي . ولقد دب فينا هذا الوعي لأسباب عديدة . منها هذه التراكمات المعرفية ، بل هذا الضغط المعرفي الذي مركزه الغرب إلى الآن . ومن الأسباب أيضاً ما نتج عن ذلك من ضغط اصطلاحي غربي ، إن لم نعالجه علمياً ذهبت ريحنا . ومن أسباب هذا الوعي أيضاً ما عليه مصطلحنا النقدى العربى القديم من اهمال حتى اصاب كثيره الصدأ . ولشد مانبه « أهل العلم » عندنا الى « حالة الصدأ الثقافي » التي لخصها ميخائيل نعيمة في « الغربال » قائلا :

«حل بنا ما يحل بمحراث من الحديد مهمل في الحقل دون استعمال . غلاف سميك من الصدأ اكتنف عقولنا وقلوبنا ، فَعُدنا نتعجب كيف لا نرى النور والشمس مشرقة »[1] .

إن حالة الوعي بلغت قمتها لدينا عندما نظرنا في حالنا وفي حال الآخر ، أي الغربي . إنها « وضعية المقارنة الثفاقية » حسب مصطلحنا . وهي في رأينا وضعية تاريخية ضرورية لاكتساب الوعي . بل إنها وضعية ضاربة الجذور في الانطولوجي فليس عيباً أن نعيش وضعية المقارنة الثقافية ، بل العيب أن ننقل دون إدراك الاصول والأبعاد ، وأن ننقل ما لا يلائمنا في شيء . نتائج كل ذلك مانشاهده وما نسمع به ، مشرقاً ومغرباً ، من « حالات تشويه » . إن « وضعية المقارنة الثقافية » تقتضي الوقوف على مختلف الاطراف الثقافية فيحدث الوعي بالخصوصية فتكون المعالجة .

لا يذهبن بنا الظن إلي أن « وضعية المقارنة الثقافية » لا تكون إلا بين ثقافات مختلفة . بل إنها قد تكون داخل الثقافة الواحدة أي بين عصر وعصر أو بين جيل وجيل . . وهو ما يتجلي بوضوح عند بسط مسألة الاصطلاحية النقدية عند العرب من خلال مقارنة الاصطلاحية النقدية الحديثة بالاصطلاحية النقدية القديمة .

٢ ـ مقارنات :

لعل أهم ماتقضي اليه « وضعية المقارنة الاصطلاحية » عند النظر في مسألة الاصطلاحية لدينا ولدي الغرب ، أنه على الرغم من وعينا السابق وعلى الرغم من مجهوداتنا ، إننا مازلنا في بداية الطريق . فلقد غدت مسألة المصطلح عند الغرب موضوع علم مستقل هو الاصطلاحية La. terminologie وكعادة الغربيين في التأريخ لألفاظهم ومصطلحاتهم ، فقد درسوا تاريخية مصطلح « اصطلاحية » في ثقافتهم في مختلف مدلولاته بداية من استعماله الاول في القرن الثامن عشر لدي Christian Gottfried Schuly فظهوره بفرنسا سنة ١٨٠١ لدى Sebastin Mercier ثم استعماله العلمي بانجلترا سنة ١٨٣٧ لدى William Whewell (٢)

عن الاصطلاحية كان علمها الوليد المُصطلحية La Terminographie التى تُعني بالجانب التطبيقي . وكان واضع هذه التسمية الفرنسي آلان راي Alain Rey (٣) فإن عنيت الاصطلاحية بالجانب النظري وبمسألة الاصطلاح عامة ، فإن

المصطلحية عُنيت بالمصطلحات جمعاً ودراسة ونشراً . وإن تكامل العلمان فمعالجتهما هي من اختصاص الاصطلاحيين les Terminographes. والمُصطلحيين Les Terminologues وليس الأمر هنا من قبيل « الألقاب » . بل إنه الدليل على ان مسألتي الاصطلاح والمصطلح قد استقر لهما عِلماهما . وللعِلْمين اهلٌ عارفون بخفاياه . ولقد سارت شهرة عديد هؤلاء الاصطلاحيين والمصطلحيين الذين يقفون على رؤوس مدارس بعينها أمثال أوجان فوستر Eugen Wuster وهلموت فلبير Helmot Felber وآلان راي Alain Ray وروبار دوبوك Robert Dubuc . . . وما ذِكرُنا لبعض هؤلاء إلا لنؤكد على حقيقة وهي أن النشاط الاصطلاحي في الغرب كانت وراءه المؤسسات تسخر له التكنولوجيا والأموال . ومن تلك المؤسسات نكتفي بذكر أشهرها : المركز الدولي للمعلومات المصطلحية Tnfoterm الذي تأسس سنة ١٩٧١ ، والمنظمة الدولية للمواصفات TSO وكذلك لجنة المصطلحات COMTERM التي بعثها الاتحاد العالمي لعلم اللغة التطبيقي سنة ١٩٧٨ .

ومن نتائج ذلك أن هبت ريح العلم والعلماء لدي الغرب ، فأقيمت المؤتمرات وكتبت الأبحاث نظرياً وتطبيقياً ، وأصبحت المعلومات الاصطلاحية تتناول بفضل البنوك الاصطلاحية (٤) .

إن كان هذا بعض حالهم في الغرب ، فما لدينا قليل على الرغم من اجتهادنا . فقد اجتهدت مجامعنا اللغوية بكل من سوريا ومصر والعراق والأردن (٥) ، وكانت لها « قرارتها » و« مجلاتها » . واجتهد كذلك « المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي » ومقره الرباط ، فأصدر مجلة « اللسان العربي » سنة ١٩٦٥ ، وأنجز عدة معاجم في العلوم . ولاننس كذلك مجهودات الباحثين الفردية وتضحياتهم في كامل أرجاء الوطن العربي . وعلي الرغم من كل ذلك فإننا لم نبلغ ما نريد . فمصطلحاتنا العلمية لم يشمل الدرسُ إلا بعضها . هذا دون أن نتحدث عن قضية « تنميطها » بل كيف نتحدث عن ذلك ونحن لم نجمعها كلها ؟ ولم نوظف الاعلامية في هذا السياق ٠

٣ ـ الاستعمال المصطلحي النقدي العربي :

يملي علينا التخصص أن ننظر في « المصطلح النقدي » وترك سواه لمختلف المتخصصين . وأول ما نفاجأ به في هذا الباب أنه على الرغم من حالة الوعي التي تحدثنا عنها آنفا ، علي الرغم من ذلك فمؤسساتنا لا تعني بالمصطلح النقدي ، فليس لمجامعنا اللغوية « معجم نقدي » أو « دراسات في المصطلح النقدي » أو « تقييم » للوضع الاصطلاحي النقدي العربي . أما جامعاتنا فلا تخصص درساً للمصطلح النقدي على الرغم من اننا في درسنا للأدب قديماً وحديثاً ، نظرية ونصوصاً ، نستعمل المصطلحات النقدية . وفي كثير من الاحيان تحتجب عنا دلالة المصطلحات ، بل تحتجب تلك المصطلحات أصلاً .

ومع ذلك نواصل درس المبحث الأدبي وكأن شيئا لم يكن . فنحن ندرس شعر المتنبي ونتجاهل أو نجهل كتاب القاضي الجرجاني «الوساطة بين المتنبي وخصومة » وما تعلّق به مثل « الرسالة الموضحة » للحاتمي أو « الكشف عن مساويء المتنبي » للصاحب بن عباد او « المنصف » لابن وكيع . . ونحن ندرس شعر أبي تمام وشعر البحتري دون أن نهتم أو دون أن نعرف « أخبار أبي تمام » للصولي ورديفه « أخبار البحتري » ، وأن دون أن نهتم بـ« الموازنة » للآمدي . حديثك عن أشعار هؤلاء الثلاثة لا يكون إلا باستعمالك لمصطلحات يفرضها المقام مثل : المحدث والاحداث والطبع والطبع المهذب والصنعة والصناعة والتصنع والتكلف والتفاوت والتخلص والخروج والاستعارة البعيدة والاستعارة القريبة وقرب المأخذ والحلاوة والكزازة والغثاثة والافراط والغلو والمبالغة والاستحالة . . والقائمة طويلة !! وعلى الرغم من الفروق والفويرقات بين هذه المصطلحات ، وأن ذلك يستدعي بحثا برمته ، على الرغم من ذلك فإننا نواصل الدرس الأدبي بـ« أنصاف » مصطلحات واحيانا بـ« ضد » مصطلحات . نحن في حاجة إذن الى دراسة المصطلحات النقدية دراسة « علمية » تنتهي بنا بعد ذلك الى رصد حاجات الطالب المصطلحية وحاجات المدرس وحاجات الناقد . .

كثير منا اليوم يدرس التراث النقدي ويؤرخ له ، ولكنه لا يعني بالتحديد الاصطلاحي لدي القدامي وكيف نشأت المصطلحات لديهم وكيف تطورت .

وكثير منا اليوم يتحدث عن « الحداثة » ولا يبين صلة هذا المصطلح . بالمحدث والقدم والبدعة . ويتحدث عن « الشعر الحر » وعن « القصيدة العمودية » ولا يبين ما هو « العمود الشعري » لدي القدامي ، وهل فعلا دار لدي القدامي مصطلح « القصيدة العمودية » أم هو توليد مصطلحي حديث ؟ بل نسأل من جهة أخرى هل ضبطنا مصطلح « الشعر الحر » ، وهل هو نتاج تعريب أم توليد ؟ يضغط علينا المصطلح النقدي الغربي فتحصل لدينا فوضى مصطلحية لأننا لم نتهيأ بعد لتقبل تلك المصطلحات . . . لنقل وبكل صدق ودون تهويل بأننا لم نهتم بالمصطلح قديماً وحديثاً . وما لدينا إنما هي أعمال فردية تعد على رؤوس الاصابع لم تبلغ غايتها لانها في حاجة الى المؤسسات تسخر لها التكنولوچيا وتجمع العلماء للنظر وإعادة النظر .

٤ - خصوصية المصطلح النقدي :

من المؤسف حقاً أن خصوصية المصطلح النقدي لم تبرز في الدرس الاصطلاحي الغربي وكذلك في الدرس الاصطلاحي العربي . والرأي عندنا أن السبب الرئيسي في ذلك هو استقطاب المصطلح العلمي / التقني كل مجهودات الباحثين . فالثورة العلمية التكنولوچية وجهت البحث الاصطلحي توجيهاً . فما يُخترع من آلات ومن أدوية وما يتولد من علوم كله يحتاج الى المصطلح . لذا عني الدراسون بخصوصية ذلك المصطلح(٦) وضبطوه داخل المعاجم المختصة والبنوك الاصطلاحية .

إن خصوصية المصطلح النقدي ، وهنا العربي بالذات ، تحتاج الى درس دقيق ، نحن منكبون حالياً على جانبه التراثي في إطار بحث جامعي لايسمح هذا المقام بعرضه . ولكن لابأس من الإشارة إلى ثلاث قضايا تخص المصطلح النقدي :

١ - قضية الانفتاح :

يبدو انفتاح المصطلح النقدي من زوايا ثلاث . أولاها انفتاحه على الرصيد اللغوي العام . والسبب واضح إذ من هذا الرصيد تولدت المصطلحات

النقدية . . اما الزاوية الثانية للانفتاح فتخص تقاطع المصطلح النقدي مع مصطلحات العلوم المجاورة كالبلاغة والعروض والفلسفة واللسانيات . أما الزاوية الثالثة فتخص المستعملين . فبما أن النص الأدبي مفتوح على كل المتقبلين فإن بعض المصطلحات النقدية تتغير بعض سماتها الدلالية بتغير مستعمليها . لا أدل على ذلك من مصطلح « شعر » الذى وصل الاختلاف في متصوره الى حد كاد أن يخرجه من حيز « الاصطلاحية » . إذ غاية الاصطلاح الاساسية هى المعيارية عامة ، وهي في موضوعنا « التنميط » . فانغلاق المصطلح مساعد على ذلك التنميط . وهي ما عليه فعلاً المصطلحات العلمية / التقنية ، إذ هي أحادية المرجع وغالبها أحادى الرمز . بل إن ذلك الانغلاق هو الذي يضمن « عالمية » المصطلح .

٢ ـ قضية العلاقة بين المتصور ورمزه :

يتحدث الاصطلاحيون ، بدل المصطلح ، عن « الوحدة الاصطلاحية » . وهي في تواضعهم وحدة دالة متركبة من متصور Notion ورمز Symbole . والمتصور وحدة فكرية تتكون من مجموع السمات التي نضفيها على المسمي . مثال ذلك متصور السمكة الذي يتكون من السمات التالية : أولاها « حيوان » ، وثانيتها ، « فقري » ، وثالثتها (يعيش في الماء) ، ورابعتها « ذو زعانف » . أما « رمز المتصور » فقد يكون صورة السمكة . وقد يكون الكلمة « سمكة » منطوقة أو مكتوبة .

إن الذي نريد أن ننتهي إليه هو أن العلاقة بين المتصور والرمز في المصطلح العلمي / التقني إنما هي علاقة اعتباطية . لذا يمكن أن يكون رمز المتصور العلمي / التقني صورة أو كلمة أو حروفاً أو أعدادا . فإن استعملنا كلمة « ماء » في الرصيد اللغوية العام ، فإنها مصطلحاً كيمياوياً تتخذ الرمز الحرفي / العددي H O .

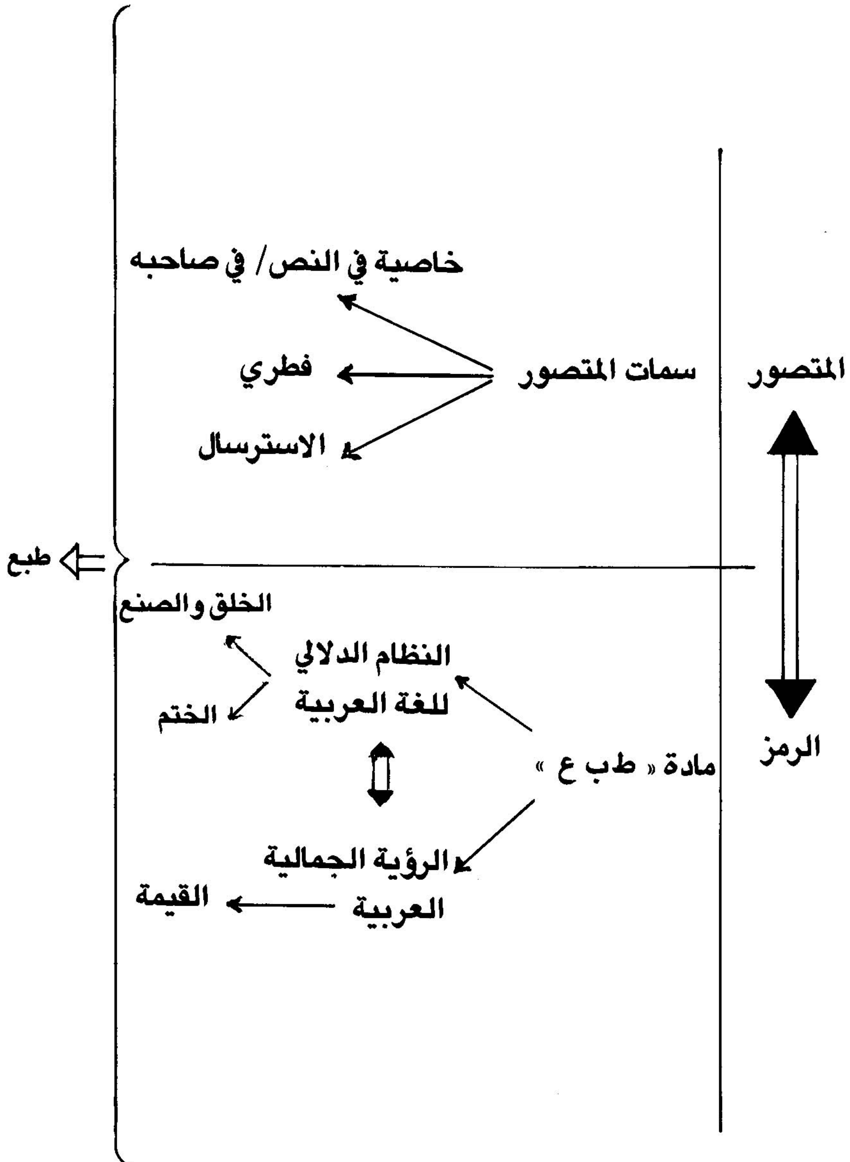
إن كانت هذه هي حال المصطلح العلمي / التقني ، فإن حال المصطلح النقدي مغايرة تمام . فالعلاقة بين المتصور النقدي ورمزه في أغلبها غير اعتباطية . إضافة الى أن الرمز في هذاالباب لايكون إلا بواسطة اللغة .

ولنضرب المثل بمصطلح « طبْع » . فلمتصوره سمات : أولاها « خاصية في النص / في صاحبه » ، وثانيتها « فطري » وثالثتها « الاسترسال » . فإن بحثت فى الرمز الدال على ذلك المتصور ، فإنه لم يكن إلا كلمة «طبع» فلماذا اختيرت هذه الكلمة دون غيرها رمزاً للمتصور السابق ؟ يحلينا الجواب على القضية الثالثة ، وهي قضية النظام الاصطلاحي .

٣ ـ قضية النظام الاصطلاحي :

لنتخذ الإجابة عن السؤال السابق مثالا . فالرمز اللغوي « طبع » لم يكن ليُختار دون غيره إلا لأنه متعلق بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالي للغة . فاختبار مادة « ط ب ع » لتشكيل رمز المصطلح « طبع » يعود الى تشاكل المتصورات التالية . أولها يخص « القيمة » في الرؤية الجمالية ، وثانيها يخص متصوريْ « الخلْق » و« الختم » في النظام الدلالي للعربية . فالكلام الجيد « المخلوق » لابد من إبرازه بنعته بـ« المطبوع » . وذلك النعت إنما هو « ختمه » من ناحية قيمته . وهذا « الختم القيمي » للشيء « المخلوق » هو مامحضت له اللغة مادة « طبع » . وقد ورد في « اللسان » لابن منظور المتصور الأول « خلق » من خلال قوله : « طبعة الله على الامر يطبعة طبعاً : فطره . . . طبع الله الخلق خلقهم . . (٧) . وان كان الخلق لله فان للإنسان « الصنع » الطبع : ابتداء صنعة الشيء . . طبع الدرهم والسيف وغيرهما يطبعة طبعاً : صاغه (٨) . اما المتصور الثاني الذي يشد مادة « طبع » فهو « ختم » . وهو يعني فى النظام الدلالي « التغطية » عامة : « معني طبع في اللغة وختم واحد ، وهو التغطية على الشيء والاستيثاق من أن يدخله شيء (٩) . ولكن هذا « الختم » فى اتصاله بالرؤية الجمالية يصبح معبرا عن « جودة » الشيء إذ «الجيد» و«يختم» بـ« طابع » ليبرز من « الردي » فقولك « كلام مطبوع » يعني أنه « كلام مختوم قيمة » . وهم لم يتخذ الختم القيمي » إلا لانه مطابق لمقاييس الجودة حسب الرؤية الجمالية . لاحظ ان « الختم القيمي » يرد في المجال الذي تبرز فيه الحاجة الى « القيمة » و« التقييم » . من ذلك باب الدراهم . فلنا في هذا ما يسمى بـ«السِّكَّة» التى هى فى احد معانيها «الختم» على الدنانير والدراهم

المتعامل بها بين الناس بطابع حديد ينقش فيه صور أو كلمات مقلوبة ويضرب بها على الدينار والدرهم(١٠). ونلخص ما ذكرناه . في الشكل التالي :



إن رمز « طبع » في علاقة وطيدة مع المتصور . بل إن المصطلح « طبع » لا يمكن فهم أصوله ما لم نبين علاقته بالنظام الدلالي للغة عامة وعلاقته كذلك بالرؤية الجمالية العربية . إضافة الى هذا فلمصطلح « طبع » علاقة بالمصطلحات « صنعة » و« إبداع » و« احداث » و« تكلف » . . . وبإيجاز فالمصطلح النقدي ليس عنصراً معزولا . بل هو ينتمي الى نظام اصطلاحي ما لم نقف عليه ، يظل درسنا للمصطلح منقوصاً .

٥ ـ المشروع :

يقودنا كل ما سبق ذكره الى الدعوة الى تأسيس علم « الاصطلاحية النقدية العربية » . فقد تبين لنا من خلال درسنا للمصطلح العربى القديم فى غير هذا المقال ، أن درس المصطلح معزولا عن نظامه غير مفيد ، وتبين لنا ان دراسة المصطلحية عند ناقد بعينه أو في عصر ما لا يمكن فصلها عن النظام الاصطلاحي في الخطاب النقدي العربي . ولكي تكون دراستنا علمية ، ولكي لا نهدر الطاقات العربية ندعو المؤسسات والباحثين العرب الى تأسيس مركز الاصطلاحية النقدية العربية » . يكون العمل فيه على ثلاث مراحل :

١ ـ مرحلة الجرد : يقع في هذه المرحلة جرد كل المؤلفات النقدية . وتقسم فيه المدونة النقدية الى ثلاث مدونات . أولاها تخص النقد من الجاهلية الى القرن الخامس الهجري . تليها مدونة النقد من القرن الخامس الى عصر النضهة . ثم تكون مدونة النقد المعاصر .

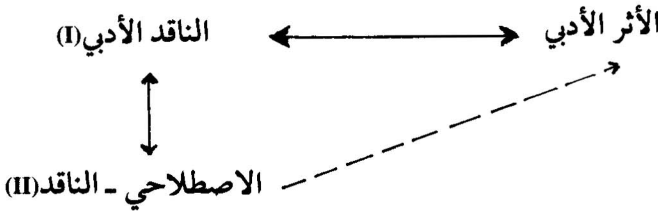
٢ ـ مرحلة الخزن : يمكن خزن المعلومات المصطلحية النقدية بواسطة جذاذات خاضعة للمقاييس المستعملة عالمياً(١١) أو بواسطة الحاسوب ، ويقع عندها ربطها بمختلف البنوك المصطلحية .

٣ ـ مرحلة الدراسة : تقضي مثل هذه الدراسة بعد إنجاز المرحلتين السابقتين الى قيام النظام الاصطلاحي النقدي عند العرب .

لقيام علم « الاصطلاحية النقدية العربية » وإنجاز المشروع السابق لابد للمركز من تكوين الاصطلاحيين والمصطلحيين ـ النقاد . وهو أمر تفوق فيه

مرة أخرى الغربيون . إذ جعلوا الاصطلاحية درساً قاراً في جامعاتهم وخصصوا للتكوين الاصطلاحي مشاريع مفصلة البرامج(ع ١٢) .

إن الضرورة تدعونا أيضاً إلى تكوين الاصطلاحيين والمصطلحيين ـ النقاد . وتكون مهمتهم جمع المصطلحات النقدية ، قديماً وحديثاً ، وخزنها ودراستها . وهي وظيفة تختلف عن وظيفة الناقد الأدبي . فإن عني هذا بتقييم الأثر الأدبي ، فإن الاصطلاحي ـ الناقد يعني بخطاب الناقد في حد ذاته من زاوية مصطلحة . فإن كان اهتمام الأول منصباً على الأثر الأدبي ، فاهتمام الثاني منصب على الخطاب النقدي المنجز . إنها درجة قانية في مستوي ما وراء الخطاب .



يجب أن يكون الاصطلاحي ـ الناقد ملماً بالأثر الأدبي لاليصدر في شأنه « قيمة » بل ان ذلك الالمام يخدم فهمه لخطاب الناقد الأدبي . إن الاصطلاحي ـ الناقد يعالج المصطلح النقدي ، ولايصدر أحكاماً في شأن الأثر الأدبي . اذ إن مثل تلك الاحكام انما هي من وظائف الناقد الادبي .

مثل هذا الاصطلاحي ـ الناقد يحتاج الى تكوين لابد فيه ، حسب رأينا وحسب تجربتنا التعليمية ، من مراحل أربع متدرجة :

١ ـ التكوين اللساني
٢ ـ التكوين النقدي
٣ ـ التكوين الاصطلاحي العام
٤ ـ التكوين المصطلحي

II

نموذج تطبيق

(« قصيدة عصماء » وخيل وألوان)

سألني بعض طلبتي بكلية الآداب بمنوبة (تونس) عن مصطلح « قصيدة عصماء ». ومعاجمنا النقدية العربية ، في هذا الباب وعلى قلتها لا تجدي نفعاً . أما المعاجم اللغوية ، وخاصة القديمة منها ، فعنيت بالمستوي اللغوي لمادة (ع ص م) كما سنبينه لاحقاً . مما يستوجب دراسة مصطلحية . وهذه الحالة تجعلنا نقول إن واجب المصطلحي هو أن يكون في خدمة مستعملي المصطلحات مهما كانت مستوياتهم . فهو « يفسر » المصطلح ان سئل عنه ، وهو « يـولد » المصطلح إن لم يمحض الاستعمال للظاهرة أو غيرها مصطلحاً . وهو أخيراً « ينمط » المصطلح في حالة التعدد . وعن كل ذلك نشأت وظائف المصطلحي الـرئيسية : التفسـير والتـوليـدNEOLOGIE والتنميطNORMALiSATION . فوظائف المصطلحي مركزة على الاستعمال .

بل ان دراسة ما أهمل من مصطلح أو ما كان قديماً منه أو حتي التأريخ له إنما القصد منه خدمة الاستعمال .

في هذا السياق ندرس مصطلح « قصيدة عصماء » ضمن مستويين :

- مستوي التطور الدلالي
- مستوي الاستعمال

أ ـ مستوي التطور الدلالي :

لهذا التطور مراتب ثلاث أنتجت كل واحدة منها متصوراً معينا .

١ ـ متصور « المنع » :

هو أقدم المتصورات وأصل المادة ـ لذلك نصت عليه المعاجم اللغوية في صدارة تناولها لـ« ع ص م) . فقد جاء عن ابي فارس في « مقاييس اللغة » : « العين والصاد والميم أصل واحد صحيح يدل على إمساك ومنع وملازمة ، والمعني في ذلك كله واحد[١٤] .

وقد أشار ابن منظور أيضاً في «« اللسان » الى المتصوَّر نفسه « عصمه يعصمه عصماً : منعه ووقاه »[١٥] . عن متصور « المنع » تولدت مشتقات منها » :

ـ العصمة : « العصمة في كلام العرب : المنع »[١٦] .

ـ استعصم : «استعصم : امتنع وأبى»[١٧] .

ـ عصم : « عصمة الطعام : منعه من الجوع »[١٨] .

وقد ارتبط المتصور بعد ذلك بكل وسيلة « مانعة » أو « عاصمة » . فاشتقَّ لتلك الوسيلة اسمها من مادة (ع ص م) : « أصل العصمة الحبل . وكل ما أمسك شيئاً فقد عصمه . . . العصمة : القلادة »[١٩] .

٢ ـ متصور « الأثر اللوني » :

عن الوسيلة « العاصمة » كان « التلازم » . وعن « التلازم » نشأ متصور « الأثر » . فعن ابن فارس ورد : « العُصْمُ : أثر كل شيء من ورس أو زعفران أو نحوه »(٢٠ع) . ولعل مثال « الحناء » مبين لعلاقة « التلازم » بـ« الأثر » : « العصم : الحناء : ما لزم يد المختضبة وأثره بعد ذلك عصم لانـه باق ملازم »[٢١] . فإن عُبِّر بـ« العصم » و« العصمة » عن « الأثر اللوني » في باب النبات ، فقد عبر به أيضاً في باب « شيات الحيوان » : « ومما قِيس على عصم الحناء : العصمة : البياض يكون برسغ في القوائم »[٢٢] . ويفضل ابن منظور هذا الاستعمال كالتالي : « الاعصم من الظباء والـوعول الـذي في ذراعه بياض . . وفي حديث ابي سفيان : فتناولت القوس والنبل لارمي ظبية عصماء نرد بها قرمنا . . . والعصماء من المعز : البيضاء اليدين أو اليد وسائرها أسود أو أحمر . وغراب أعصم : في أحد جناحيه ريشة بيضاء . وقيل : هو الذي إحدي رجليه بيضاء . . . وأصل العصمة : البياض يكون في يدي الفرس والظبي والوعل »[٢٣] .

٣ ـ متصور الاستجادة :

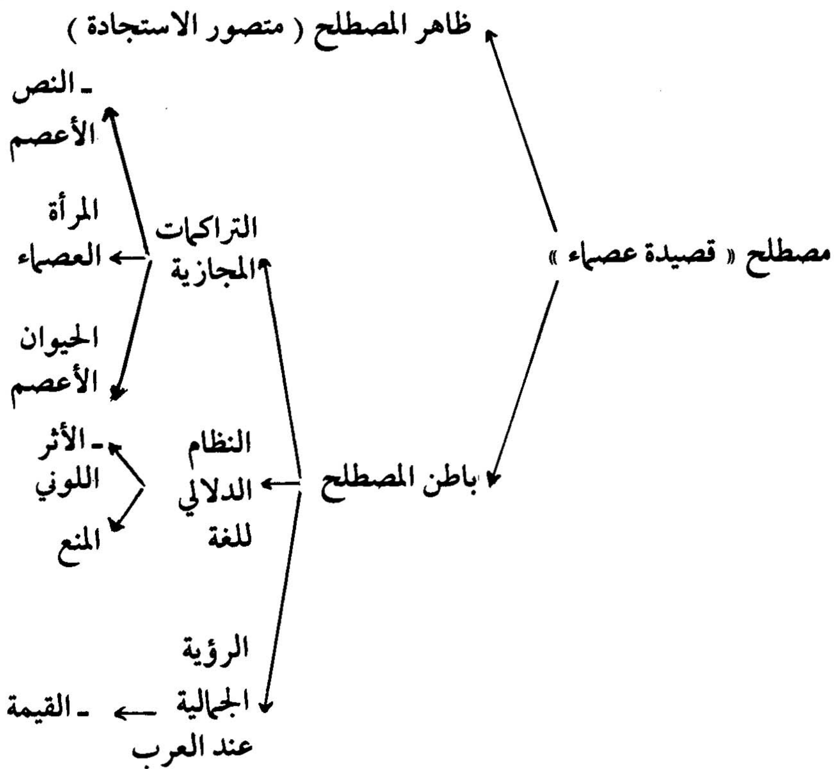
إن هذه الشية في جسد الحيوان الملازمة له هي التى بها يعرف . فهي « سمته » . وتلك السمة « نادرة » ومميزة » لصاحبها . مثل ذلك مثل الغراب الأعصم الذي « ندر » وجوده . وقد ذكر صاحب « اللسان » : « وهذا » الوصف في الغربان عزيز لايكاد يوجد »[٢٤] .

فظهور بياض أو عصمة في الرجلين أو الجناح هو « مانع » له من الاختلاط بغيره . فتلك « العصمة »« مميزة » للغراب دون سائر الغربان . وإن هذا التميز ، بسبب تلك السمة النادرة ، هو ما عليه الحديث النبوي : « المرأة الصالحة كالغراب الأعصم ، قيل : ياسول الله وما الغراب الأعصم ؟ قال : الذي إحدي رجيله بيضاء . يقول : انها عزيزة لاتوجد كما لايوجد الغراب الأعصم »[٢٥] .

بهذا تحول متصور « الأثر اللوني » من سمة دالة على اللون الى سمة دالة على الاستجادة . أي ان لفظة « عصماء » خرجت من مستواها اللغوي الخاص بالحيوان الى مستواها اللغوي الخاص بالانسان الى مستوي ثالث هو مستواها الاصطلاحي الخاص بالنقد . وهو مستوي أصبح فيه المصطلح دالا على قيمة أدبية . إذ قولك « قصيدة عصماء » انما هو حكم نقدي في شكل مصطلحي . بيان ذلك أنك تعني بمصطلحك السابق قصيدة « نادرة » ، و« ندرتها » دليل « تميزها » ، وتميزها » دليل « جودتها » .

إن لمصطلح « قصيدة عصماء » « ظاهرا » هو متصوره الأخير الذي نستعمله به وهو « الاستجادة » . وإن له من جهة أخري « باطنا » يحوى التراكمات المجازية التى سقناها عن النص والانسان والحيوان . هذا إضافة الى علاقته بالنظام الدلالي للغة من خلال متصوري « المنع » و« الأثر اللوني » ، وعلاقته كذلك بالرؤية الجمالية عند العرب .

ويمكن أن نجمل كل ذلك كالتالي :



ب - مستوي الاستعمال :

إن كانت دراستنا السابقة آنية ، فإننا فى هذا المستوي نعني بالجانب الاستعمالي . ونرتب استعمال ما اشتق من مادة (ع ص م) كالتالي :

١ - طغيان الاستعمال اللغوي لمتصور « المنع » :

يتجلي هذا الطغيان في دوران اللفظ في الخطاب الديني / الاخلاقي / السياسي . ففي النص القراني وردت ٨ آيات كانت فيها مشتقات (ع ص م) دالة على متصوري المنع والمسك (٢٦) . وقد وجدنا الشريف الجرجاني في كتابه « التعريفات » لايهتم من (ع ص م) الا بمتصور « المنع » :

« العصمة : ملكة اجتناب المعاصي مع التمكن منها .
- العصمة المؤثمة : هي التي تجعل من هاتكها آثماً

العصمة المقومة : هى التي يثبت بها للانسان قيمة بحيث من هتكها فعليه القصاص أو الدية » [٢٧] .

وطغيان متصور « المنع » لمادة (ع ص م) هو الذي وجه أبا بكر بن العربي في اختيار عنوان كتابه « العواصم » من القواصم في تحقيق مواقف الصحابة بعد وفاة النبي ﷺ » . بل إن « العاصمة » وما قابلها من « قاصمة » قد ولدا بناء الكتاب في حد ذاته [٢٨] .

٢ ـ الاستعمال اللغوي لمتصور « الأثر اللوني » في الحيوان :

أشار المعجميون واللغويون الى هذا الاستعمال لدى مختلف الحيوانات واحيانا ببعض التفصيل . ونكتفي هنا ، اختصاراً ، بما جاء لدى الثعالبي في « فقه اللغة » :

ـ الفرس : « فإن كان البياض بيديه دون رجليه فهو أعصم . فإن كان البياض بإحدى يديه دون الأخرى قيل أعصم اليمنى أو اليسرى » [٢٩] .

ـ الشاة والعنز : « فإن كانت بيضاء اليدين فهي عصماء » [٣٠] .

أشار المعجميون القدامي كذلك الى شيات الحيوان بألفاظ غير « العصمة » ، تذكر منها : الغرّة والوضح والقرحة والتحجيل والشهبة والشقرة والحمرة والكمتة . . (٣١) .

٣ ـ استعمال متصور « الأثر اللوني » في الخطاب النقدي القديم :

إن استعمل النقاد نعوتاً كثيرة للقصائد ، فإننا لم نقف على مصطلح « قصيدة عصماء » في المدونة النقدية الى القرن الخامس ، اذ هي التى ننكب على درسها . فقد وجدنا « المعلقات » و« السموط » و« المذهبات » و« المجمهرات » و« المشوبات » و« الحوليات » و« المقلدات والمحكمات و« الشوارد » . . . . .

وقد انفرد ثعلب (ت٢٩١هـ) دون غيره من النقاد باستعمال مصطلحات مستمدة من « الأثر اللوني » أطلقها على الأبيات الشعرية . وهذه المصطلحات هي التالية كما جاءت في ترتيب ثعلب :

ـ « المعدل من أبيات الشعر »

- « الأبيات الغر »
- « الأبيات الموضحة »
- الأبيات المرجلة »

إن عدم استعمال هذه المصطلحات لدى بقية النقاد لا تسقط في نظرنا المجهود المصطلحي لثعلب . فمن باب التسرع ، الذي يصل الى حد الظلم ، أن يقول إحسان عباس :

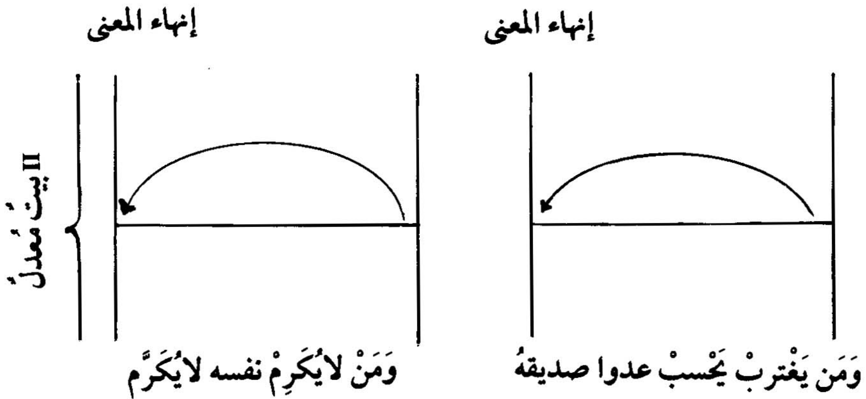
« وإذا كانت طبقات ابن سلام قد شدت وثاقاً ضيقاً حول الشعراء ، فإن مصطلح قواعد الشعر قد ربط بالسلاسل القوية جسم البيت الواحد وشده كتافا »(٣٣) . ومن باب التسرع أيضاً أن نجعل كل مجهود ثعلب المصطلحي يعود الى « توسيع » قول ابن الاعرابي : « استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر » : « فوسع صاحب قواعد الشعر في هذه اللمحة وأوجد مصطلحا مستمداً من الفرس يدور حول وصف البيت المفرد »(٣٣) .

بل الأغرب ان إحسان عباس يصدر حكما كهذا مكتفياً بـ« تعريف دوري » لمصطلحات ثعلب ودون الخروج عما جاء به ثعلب من تعاريف(ع ٣٤) . والرأى عندنا أن مجهود ثعلب تمثل في البحث ن المصطلح الملائم للتعبير عن درجات إنهاء المعني في البيت . فمنطلق ثعلب إذن هو البيت وحده معنوية : كيف تتم هذه الوحدة ، وكيف تتجزأ سلباً وايجاباً . ومن الطبيعي أن أن يكون تـوليد المصطلحات المعبرة عن ذلك في مستوي ما دار من مصطلح خاص بتسمية القصائد كما أشرنا إليه آنفاً . فالدرجة الاصطلاحية لما جاء به ثعلب تساوي ما جاء عند الآخرين من تسميات . ونحن لانرى ما يتميز به مصطلح «فحل» مثلا عن مصطلحات ثعلب . إن الالتجاء الى الفرس طبيعي للتعبير عن حالات إنهاء المعني في البيت . فليست القضية مجرد تسميات . بل هي تتعلق بكيفية التعبير عما هو « أدق » من الحالة المعروفة « البيت التام المعنى » ، أعني الحالات التي تتجزأ فيها تلك الوحدة . ولقد وجد ثعلب الحل في قياس درجات إنهاء المعني بدرجات البياض المتعلق بشيات الفرس . فدرجة البياض في الفرس تشاكل درجة إنهاء المعني . وهذا القياس هو الذي يفسر لنا ورود مصطلحات ثعلب الخمسة والترتيب الذي عليها .

الأبيات المعدلة :

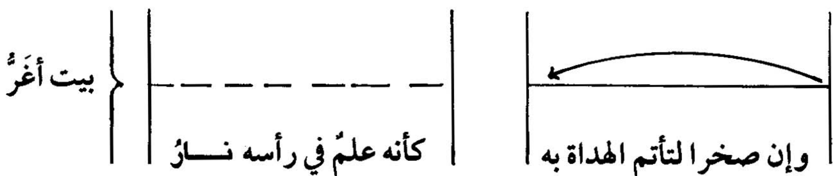
يبدو هذا المصطلح في أول الأمر بعيداً عن الفرس وشياته . ولكننا سنجد في الحقيقة بعضاً من ذلك . إذ الذي يشد مادة (ع د ل) هو متصور « التسوية » : « عدل الموازين والمكاييل » : سوَّاها . . . وكل ماتناسب فقد اعتدل »[٣٥] . ومن نتائج التسوية بين الطرفين ان يصبحا مثلين : « العدل والعدل والعديل سواء أي النظير والمثيل[٣٦] . وعن هذا المتصور جاء اشتقاق « العدول » والعديلة » : «العدل نصف الحمل يكون على أحد جنبي البعير . وقال الأزهرى : العدل اسم حمل معدول بحمل أي مسوًى به . . . والعديلتان : الغرارتان لأن كل واحدة منها تعادل صاحبتها[٣٧] . فإن خصت «التسوية» ماتحمله الناقة فإن ذلك يتعدى الى جسمها ايضا . «وروى الازهرى عن الليث : المعتدلة من النوق الحسنة المثقفة الاعضاء بعضها ببعض [٣٨] ويخص « الاعتدال » أخيراً لون الفرس : « فرس معتدل الغرة اذا توسطت غرته جبهته فلم تصب واحدة من العينين ولم تمل على واحد من الخدين ، قاله ابوعبيدة »[٣٩] . أن درجة البياض قيست إذن بهذا الاعتدال وسط الجبهة . فالغرة حسب هذا الموقع قسمت وجه الفرس قسمين متساويين . وهو ما يميزه عن غيره وتصبح تلك الغرة أحد مكونات جماله .

إن انتقلنا الى المستوي الأدبي وجدنا ان ا لمطلوب في الشعر هو الاعتدال : « اعتدل الشعر : اتزن واستقام وعدَّلتُه أنا . ومنه قول ابي على الفارسي : لأن المراعي في الشعر إنما هو تعديل الأجزاء »[٤٠] . إن هذا التساوي في البيت يقابل التساوي المعنوي في شطريه . وهو ما نص عليه ثعلب في تعريفه : « المعتدل من أبيات الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه وتم بأيهما وقف عليه معناه »[٤١ع] . إن سوق المعني وإنهاءه في الشطر الاول يساوي سوقه وانهاءه في الشطر الثاني . وهو ما يجعل كل شطر شبيها بـ« المثل السائر » : « وبعد فهو أقرب الاشعار من البلاغه وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة »[٤٢] . والأمثله التى أدرجها ثعلب دالة على ماذهبنا إليه :



* الأبيات الغر :

يشد هذا المصطلح متصور « الموضع الاول » . إذ غرة الشيء أوله . والتعبير عن البياض الذي في جبهة الفرس بالغرة إنما يرد الى ان ذلك البياض أنما كان في موضع بارز من جسم الفرس وهو الجبهة . ولاتهمنا هنا كثيراً الفويرقات التي ساقها اللغويون عن أنواع الغرة[٤٣] . والموضع الأول في البيت الشعرى يقابل صدره : « الابيات الغر واحدها أغر ، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه وكان لو طرح آخره لأغني أوله بوضوح دلالته »[٤٤] . ومثل هذا الاختيار لايخرج عن المقياس البلاغي عند العرب : الافهام . وهو ما أطنب فيه الجاحظ وأكده ثعلب قائلا : « أخف الكلام على الناطق مؤونة وأسهله على السامع محملاً ما فهم عن ابتدائه مراد قائله وأبان قليلة ووضح دليله »[ع ٤٥] . فإن انتهي المعني بانتهاء صدر البيت ، فما في عجزه إنما هو متمم للمعني الاول .



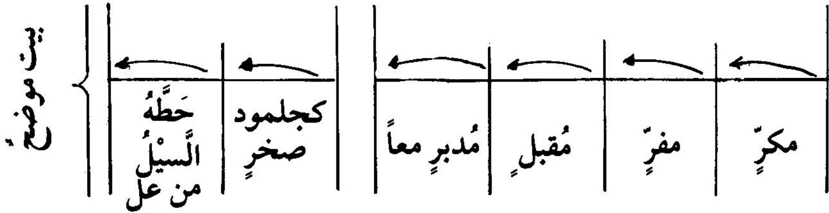
* الأبيات المحجلة :

يفيد « التحجيل » البياض من جهة ، ويفيد « القيد » من جهة أخرى . وعن تشاكل الطرفين ثالثا تحصل الدلالة المرادة كما سيأتي . فأما « القيد » فتفيده كثير من مشتقات (ح ج ل). من ذلك : « الحَجْل : مشيُ المقيَّد ... الأزهرى : « الإنسان اذا رفع رجلاً وتريث في مشيه على رجل فقد حجل »(٤٦) . ويفيد « الحجل » من جهة أخرى البياض نفسه . ولكن الطريف هو أن هذا « البياض » مشروط بـ« قدر » معين « يقيده . ولقد أصاب الأزهرى عندما قال : « أخذ تحجيل الخيل من الحجل وهو حلقة القيد جُعل ذلك البياض فى قوائمها بمنزلة القيود (٤٧) وهو ما به نفهم «الشروط» الخاصة بدرجة البياض التي وضعها المعجميون لإطلاق صفة « التحجيل » على الفرس . فالتحجيا هو البياض في القوائم « في موضع القيد ويجاوز الأرساغ ولايجاوز الركبتين »(٤٨) .

ويكون ذلك فى الرجلين واليدين معا ، أو في رِجل دون الرجلِ الأخري واليدين . أو في رجل ويدين معا(٤٩) . ولايهمنا هذا الاختلاف كثيراً ، بقدر ما يهمنا حد البياض المشترط توفره . وهو عدم تجاوز الركبتين . إن هذا « البياض المقيد » هو الذي قيس عليه « المعني المقيد » في صدر البيت الذي لايظهره إلا عجزه . فبحصول المعني في العجز يفهم ما جاء في الصدر . وحاصل كل هذا أنك أمام ثلاث حالات : أولاها تخص الصدر ، والمعنى فيه مقيد بالعجز . والحالة الثانية تخص العجز ، ويكون المعنى فيه مستقلا بذاته . والحالة الثالثة يوصل فيها المعنى فى العجز بما جاء في الصدر ، فيُرفع « القيد المعنوي » عن الصدر ويحصل المعنى المراد في البيت كله .

* الأبيات الموضحة :

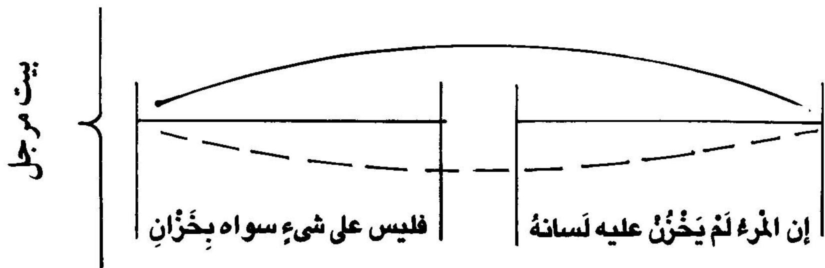
مادة (و ضّ ح) تفيد البياض والظهور . وبذلك سُمي الصبح والقمر . . . واستعمل الوضح في شيات الحيوان : « الوضح بياض غالب في ألوان الشاء قد فشا في جميع جسدها »(٥٠) . فتفشي ذلك البياض قيس عليه تفشي المعني في البيت الشعري . وقد عرَّف ثعلب الأبيات الموضحة بأنها « ما استقلت أجزاؤها وتعاضدت وصولها وكثرت فقرها واعتدلت وصولها »(٥١) :



* الأبيات المرجلة :

الترجيل هو « بياض في إحدي رجلي الدابة لابياض به في موضع غير ذلك(٥٣) . إن هذا البياض الكامل للرجل هو الذي عليه قيس المعنى الذي لا يحصل الا بكامل البيت الشعري من أوله الى آخره : « الأبيات المرجلة التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ولاينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته »(٥٣) . فكل جزء من البيت يستدعي الجزء الآخر .

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه ـ فليس على شيء سواه بخزان



* درجة المقبولية الاصطلاحية :

إن المصطلحات الخسمة التى استعملها ثعلب لم تدر في المؤلفات النقدية الأخرى . فمن أسباب ذلك فردية توليدها ، فبقيت مقصورة على ثعلب دون غيره أو عرف بعضها بمصطلحات أخرى . ومن الاسباب أيضاً مصدرها الذي هو ثقافة البادية التى أخذت في التحول والتراجع أمام ثقافة المدينة التي أنتجت مصطلحاتها الخاصة . ولعل العودة الى مصطلح مثل « القصيدة » العصماء » إنما كان لاحقاً لمصطلحات ثعلب المذكورة . بل نذهب الى أنه لم يظهر في المؤلفات النقدية الى حد القرن الخامس الهجري حسب ما أثبته اطلاعنا على المدونة التي نعتمدها . إنما كان في عصر غلبت فيه العناية بالألقاب « التقريظية » التى أطاحت بالجانب الاصطلاحي الدقيق . ولا عجب فكثير من المصطلحات السابقة . وخاصة ما كان تسميةً ، أفرغت من متصوراتها ـ الأم ، فأصبحت جوفاء . لا أدل على ذلك مما أورده ميخائيل نعيمه عن المسألة في « الغربال » :

« . . . لذاك لنا في كل يوم شاعر مطبوع أو عبقري أو نابغة ، وكاتب نحرير وقصيدة عصماء أو درة فريدة الى ما هناك من الألقاب والنعوت التي جرائدنا ومجلاتنا المباركة أدرى بها مني »(٥٤) . ويثبت لنا ميخائيل نعيمة هذا الاستعمال في أوئل هذا القرن عندما نشرت مجلة « الهلال » بتاريخ أبريل (نيسان) ١٩٢٠ قصيدة أحمد شوقي بعنوان « الدرة الشوقية » ومطلعها :

أنـــادي الـــرسم لـــو ملـــك الجـــوابـــا
وأجـــزيـــه بـــدمعي لـــو أثـــابـــا(٥٥)

وإنه لمن باب الدقة الاصطلاحية أن يعمد مصطلحي الي جرد كل ما جاء من هذه المصطلحات في صفحنا العربية السيارة منذ أوائل هذا القرن الى اليوم لنري درجة مقبوليتها الاصطلاحية Lacceptbilite terminogue lacote dacceptabilitr مما يقودنا الى القول بأنه لابد للمصطلحي من ضبط درجة المقبولية الاصطلاحية لكل مصطلح . ويمكن ان تصنف تلك الدرجات الى رتب أربع :

١ ـ منمط
٢ ـ مستعمل
٣ ـ سوء استعمال
٤ ـ غير مستعمل (٥٦)

وفي قضية الحال ، تكون درجة مقبولية « عصماء » في عصرنا ، هي الثالثة ، ونعني « سوء الاستعمال » . وتكون درجة مقبولية مصطلحات ثعلب هي الرابعة ، ونعني « عدم الاستعمال »

منمط	١	
مستعمل	٢	
سوء استعمال	٣	« قصيدة عصماء»
غير مستعمل	٤	الابيات المعدلة/ الغر/ المحجلة/ الموضحة/ المرجلة

خاتمة/ فاتحة

أما بعد ، فلابد لكل مصطلح نقدي من دراسة مصطلحية ، ولابد لتلك الدراسة من الوقوف على النظام الاصطلاحي النقدي عند العرب وصلته بالنظام الدلالي للغة العربية ، وبالرؤية الجمالية عند العرب . وهي مهمة « كَأْداء » (وفعلاً تصح العبارة بكل إيحاءاتها في السياق) . وهي مهمة تتجاوز الناقد الأدبي لانها تخص باحثيْن هما الاصطلاحي والمصطلحي . بظهورهما ينتهي النقد الأدبي وتبدأ « الاصطلاحية النقدية » .

الهوامش :

١ - ميخائيل نعيمة « الغربال » دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - ط/٧ - ١٩٦٤ ص ٥٢

٢ - Alain Rey: «la krminologie: noms et motins» coll. Qvr sais-je .p.u.f.1979 p.p.6-7

٣ - Alain Rry: «prealable a une deginition de la terminologie» in:
«Actes du colloque international de la terminologie:(Essai de definition de la terminologie) Quebec 1975 p.27

٤ - من أهم تلك البنوك بنك اوروديكوتوم EURODicAutom ويخص مجموعة الدول الاوربية ، وكذلك بنك بيتيام BTM وهو البنك التابع لجامعة مونتريال بكندا وكذلك بنك نورمترم NORMATERM وهو بنك المعطيات الاصطلاحية التابع للجمعية الفرنسية للتنميط افنور AFNOR

للوقوف على اهمية البنوك والتعريف بأشهرها ، راجع الى جانب ما كتب عند الغربيين ، مقال على القاسمي « نحو تطوير بنوك المصطلحات اداة للبحث المصطلحي والعلمي » الصادر بمجلة « اللسان العربي » عدد ٢ظ ٨٢ ٢٨ لسنة ١٩٨٧ ص ٧٧ . وراجع بالعدد نفسه مقال ليلي المسعودي « علم المصطلحات وبنوك المعطيات » ص٨٥ .

وللوقوف على اهم المؤلفات الاصطلاحية لدي الغربيين ، راجع القائمة البيبليوغرافية المهمة التى اثبتها هلموت فيلبير Helmut Felber في كتابه erminology Manual
publie par uncsco et Infoterm. rocis 1984 pp. 403-426

٥ - نعني على التوالي : مجمع اللغة العربية الذي تاسس سنة ١٩١٩ ، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة الذى تاسس سنة ١٩٣٢م والمجمع العلمي العراقي الذي تأسس سنة ١٩٤٧ ، ومجمع اللغة العربية الاردني الذي تأسس سنة ١٩٧٦ .

للتوسع راجع كتاب محمد رشاد الحمزاوي : «l'Academie de langue Arabe du Caire»
publications de l'universite de Tunis- 1975

٦ - Louis Guilbert: «la specifirite du terme scientifique et technique» in «lanque fransaise francacaise» No 17 Fevrier 1973 pp.5.17

٧ - ابن منظور - لسان العرب - طبعة يوسف خياط - بيروت - مادة (طب ع) ٢/٥٦٧

٨ - نفسه ٢/٥٦٧

٩ - نفسه ٢/٥٦٧

١٠ - ابن خلدون - المقدمة - دار إحياء التراث الغربي - بيروت ١٩٨٨ ص ٢٦١

١١ - راجع في ذلك خاصة : Robert Dubuc: «Manuel pratique de terminogie» ed. Linguatech (Montreal) el Conseil international de la langue Fransaise (paoi) 1980 p.43

راجع في اللسان العربي : محمد رشاد الحمزاوي « المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتنميطها (الميدان العربي) » دار الغرب الاسلامي - بيروت ١٩٨٦ ص ٦٩

١٢ - Pierre Auger: « L'enseignement de la terminologie (aspects theoriques et pratiques) dans le codre des etudes en traduction et en linguistique»
in « Actes du 6e colloque international de terminologie» Quebec du 2 on 6 octobre 1977
editeur officiel du Qvebec 1979 p.445

راجع خاصة برنامج جامعة الكيبالى
Universite du Quebec a'Trois-Rivieres P. 467

١٣ ـ في باب المصطلحية مزدوجة اللسان راجع .
حمادي صمود : « معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول) » ضمن حوليات الجامعة التونسية ـ عدد ١٥/ ١٩٧٧ ص ١٢٥
١٤ ـ ابن فارس ـ معجم مقاييس اللغة ـ ٤/ ٣٣١
١٥ ـ ابن منظور ـ اللسان ـ ٣/ ٧٩٨
١٦ ـ نفسه
١٧ ـ نفسه
١٨ ـ نفسه
١٩ ـ نفسه ٣/ ٧٩٩
٢٠ ـ ابن فارس ـ مقاييس ـ ٤/ ٣٣٣
٢١ ـ نفسه
٢٢ ـ نفسة
٢٣ ـ ابن منظور ـ اللسان ـ ٣/ ٧٩٩
٢٤ ـ نفسه
٢٥ ـ نفسه .
٢٦ ـ محمد فؤاد عبدالباقي « المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم » مادة (ع ص م) ص ٤٦٣
٢٧ ـ التشريف الجرجاني ـ التعريفات ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط/ ٣ ـ ١٩٨٨ ص ١٥٠
٢٨ ـ القاضي ابو بكر بن العربي ـ العواصم من القواصم ـ تحقيق محي الدين الخطيب ـ المكتبة العلمية ـ بيروت ١٩٨٦ .
٢٩ ـ الثعالبى ـ فقه اللغة وسر العربية ـ تحقيق سليمان سليم البواب ـ دار الحكمة للطباعة والنشر ـ دمشق ١٩٨٤ ص ٩٣
٣٠ ـ نفسه ٩٦
٣١ ـ راجع تفصيل ذلك عند الثعالبي ـ فقه اللغة . من ص ٩٣ الى ٩٦
٣٢ ـ إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ دار الثقافة ـ بيروت ط ع/ ١٩٨٣ ص ٨٦
٣٣ ـ نفسه ٨٥
٣٤ ـ يكتفي إحسان عباس أحيانا بالقول ص ٨٥ : « اما الأغر والمحجل فهما واضحا العلاقة بالفرس » ـ بل إنه أحيانا يعمد الى إسقاط المصطلح كمصطلح « الأبيات الموضحة » الذي لم يذكره البتة .
٣٥ ـ ابن منظور ـ اللسان ـ ٣/ ٧٠٦ ـ ٧٠٧
٣٦ ـ نفسه ٣/ ٧٠٦
٣٧ ـ نفسه ٣/ ٧٠٦ ـ ٧٠٧
٣٨ ـ نفسه ٣/ ٧٠٨
٣٩ ـ نفسه ٣/ ٧٠٨
٤٠ ـ نفسه ٣/ ٧٠٨
٤١ ـ ثعلب ـ قواعد الشعر ـ تحقيق رمضان عبدالتواب ـ القاهرة ١٩٦٦ ص ٧٠
٤٣ ـ نفسه ص ٧١ ـ ٧٣
٤٣ ـ ابن منظور ـ اللسان ٣/ ٩٧٣ مادة (غ رر) : « فالأغر ليس بضرب واحد ، هو جنس جامع لأنواع من قرحة وشمراخ ونحوهما » ، رابع تفصيل ذلك عند الثعالبى في « فقه اللغة » ، ص ٩٣ ذاكراً ترتيب البياض في جبهة الفرس ووجهه .
٤٤ ـ ثعلب ـ قواعد الشعر ـ ٧٦
٤٥ ـ نفسه ٧٦
٤٦ ـ ابن منظور ـ اللسان ـ ١/ ٥٧٥
٤٧ ـ نفسه ١/ ٥٧٦
٤٨ ـ نفسه ١/ ٥٧٦

٤٩ ـ نفسه ١/٥٧٦
٥٠ ـ نفسه ١/٩٤٠
٥١ ـ ثعلب ـ قواعد الشعر ـ ٨٥
٥٢ ـ ابن منظور ـ اللسان ـ ١/١١٣٤
٤٣ ـ ثعلب ـ قواعد الشعر ـ ٨٨
٥٤ ـ ميخائيل نعيمة ـ الغربال ـ ٧٣
٥٥ ـ نفسه ص ١٤٥ ـ
٥٦ ـ راجع ما جاء عن مفهوم المقبولة الاصطلاحية :
- Actes du collque international de terminologie- Quebec p.102
راجع ايضاً ما اقترحه روبار دوبوك من مقاييس التنميط :
Robert Dubuc- Manuel pratique de termindogia- p.36-80
راجع كذلك ما جاء لدي محمد رشاد الحمزاوي ص٦٣ الى ٦٨ من كتابه « المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها » .

بنية التحول البلاغي

محمد عبدالمطلب

- ١ -

من المسلم به أن الدرس (النقد بلاغي) القديم قد اكتنز بكم هائل من المصطلحات التي كان لها ـ غالباً ـ مدلول محدد في أذهان الدارسين ، ويلاحظ أنها لم تأت من تصورات تجريدية ، وإنما كان ظهورها مرهوناً بالخطاب الأدبي ، والتعامل معه من منطلق وصفي يتتبع ظواهره الإبداعية على كافة مستوياتها الدلالية والصوتية والإيقاعية ، وكل ما يدخل دائرة الأدبية على وجه العموم . ولا نستطيع الفصل بين المصطلح النقدي والمصطلح البلاغي إلا في مجالات محدودة ، لأن النقاد والبلاغيين تعاملوا بهما على نحو مشترك ، وهو أمر فرضته طبيعة الدرس القديم الذي بدأ وصفياً وانتهى معيارياً .

والنظر في جملة هذه المصطلحات يشير إلى أنها نبعت من مصادر ثلاثة ، فبعضها يعود إلى المبدع ، وبعضها يعود إلى المتلقي ، وغالبيتها تعود إلى النص ذاته ، وبرغم ذلك يمكن أن نلاحظ نوعاً من التداخل ، على معنى أن المصطلح قد يتصل بطرفين ، بل قد يتصل بالثلاثة . وهذا يعني أن الدرس القديم كان على دراية بعملية الاتصال وأركانها الثلاثية ، ومن هنا وجه مصطلحاته هذا التوجيه الثلاثي أيضاً .

فإذا نظرنا فيها يتصل بالمبدع ، فسوف نلحظ أن المصطلح يوجه طاقته الفاعلة إليه ، كما يستمدها منه ، وهنا ترد علينا مصطلحات : الطبع والصنعة والتكلف وغيرها مما يدور في فلكها من قريب أو بعيد ، لكن يلاحظ أنها لا تكون محققة إلا داخل النص أيضاً ، وإنما فاعليتها تتحرك من المبدع أولاً .

أما ما يتصل بالمتلقي فإنه يقدم كماً هائلاً ، حتى قيل إن الدرس القديم أغفل الطرف الأول وأخلص للطرف الثاني بفعل مؤثرات ، أو محذورات دينية أحاطت بالخطاب القرآني ، والتحرج من القول فيه بالنسبة لمصدره ، وربما كان مصطلحا (الحال والمقام) من أخطر المصطلحات التي أحاطت بالمتلقي وجعلته المؤثر الأول في العملية الإبداعية ، بل إن النقد القديم وجه مهمته التقييمية إلى ملاءمة الخطاب لمتلقيه ، وكثيراً ما رفض النموذج الشعري لأنه أخطأ هذا السبيل ، واستدعى ذلك حضور مصطلحات لها أهميتها كحسن المطلع أو براعة الاستهلال ، وحسن الاختتام وغيرهما مما يتصل بهذا المنحى ويعمل على تأسيسه .

ثم يأتي التوجه الثالث الذي يبتعد عن الطرفين السابقين ويخلص طاقته للصياغة وحدها ، ولا نكون مغالين إذا قلنا إن معظم المصطلح القديم كان ينصرف إلى هذا التوجه ، مثل الجزالة والرقة والوحشية والعامية ، والخطأ والصحة ، والجناس والسجع ، والطباق والمقابلة إلى آخر هذه المصطلحات التي يزدحم بها المعجم التراثي .

أما التوجه الإضافي الذي نلحظ فيه استيعاب المصطلح لأكثر من طرف من هذه الأطراف الثلاثية فهو غالباً ما يكون خاضعاً لفهم الناقد أو البلاغي ، فمصطلحا : البلاغة والفصاحة ، يتم تحديد مدلولهما من خلال ارتباطهما بالمبدع ، من حيث كونهما ملكة تتيح له إنتاج ما يتصف بهما ، كما يتم التحديد بالنظر في الصياغة ذاتها واحتوائها على مواصفات تتحقق فيها صفة البلاغة أو الفصاحة ، وكذلك الأمر في مصطلح (المجاز) عندما تتحرك به الدراسة إلى كونه لغوياً فإنها تجعل فاعليته داخل التراكيب ، وعندما تتحرك به إلى كونه عقلياً ، فإنها تجعل فاعليته ذهنية إبداعية .

ولاشك أن هذه التوجهات في التعامل مع المصطلح القديم تشير إلى خصوبة الدرس التراثي من ناحية ، كما تنفي ما ردده كثير من الدراسين المحدثين عن أن الدرس القديم وجه عنايته كلها إلى المتلقي أو المتلقين من ناحية أخرى .

واللافت أن توجهات الدرس القديم تكاد تتوافق مع توجهات الدرس النقدي الحديث ، من حيث إخلاصه للمبدع في المرحلة الرومانسية ، وإخلاصه للنص في مرحلة النقد الجديد ، ثم إخلاصه للمتلقي في المرحلة البنيوية ، وإن كان الاخلاص للنص هو صاحب السيادة في مجالات الدرس النقدي العربي الحديث التي تبنى - في مجمله - التوجهات الأسلوبية التي قصرت مهمتها على المدخل اللغوي دون سواه .

وعلى كثرة المصطلحات التراثية نلاحظ أن هذه الكثرة كانت مشوبة بالجزئية ، على معنى أن دائرة عملها ظلت فى حدود الجملة أو ما في حكمها ، كما أنها حددت منطقة عملها بالمستوى السطحي ، أي الانتاجية الصياغية المجسدة ، والأمران يقتضيان هذه الكثرة حتى يمكن استيعاب النص من كل أبعاده . فالاستعارة - مثلاً - تؤدي مهمة جزئية في منطقة صياغية مباشرة ، فإذا حاولت تجاوز المستوى السطحي فإنها تقتنص مصطلحات إضافية ، أو لنقل تفريعات على الأصل يمكنها استيعاب التحولات الطارئة ، ومن ثم تكاثرت مصطلحات : المكنية والتصريحية والتبعية والأصلية والتحقيقية والتخييلية ، مما يلقي على عاتق الدارس مهمة ثقيلة في الكشف عن المصطلح تطبيقياً ، ومن ثم كان الأمر في حاجة إلى معاودة النظر ، ومحاولة تجميع هذه المصطلحات في محاور كلية تستوعب الأصل أولاً ثم تشقيقاته ثانياً .

وإذا أردنا استحداث مصطلح شمولي ، فإنه من المحتم الإفادة من المصطلحات الوافدة وعقد مصالحة بينها وبين المصطلح التراثي ليكون صالحاً للتعامل مع النص العربي بكل خصوصيته ، ومن هنا كان اقتراحنا مصطلح (التحول) وضمه إلى دائرة البلاغة ، حيث يكون من الممكن ضم كم غير قليل في دائرته ، فالتشبيه - مثلاً - يمكن تحميله بمجموعة من التحولات التي تنقله إلى أشكاله المعروفة ، بل تلك التي تنقله إلى دائرة الاستعارة بكل تفريعاتها . وكذلك الأمر في بنية الكناية وما يتصل بها من تمثيل وإرداف ومجاورة وتعريض .

وعلى هذا النحو ـ أيضاً ـ يمكن جمع مباحث (المعاني) في محاور تحولية . أفقية ورأسية وموضعية . أما البديع فان تحولاته تكاد تكون نوعاً من الحركة التبادلية بين السطح والعمق ، وهذا كله يعني أن التحول ظاهرة تصلح أن تكون مفسراً للأشكال البلاغية في جملتها .

- ٢ -

من هنا كانت دراستنا في هذا البحث معنية بالكشف عن البنية البلاغية وتحولاتها التي تعتمد أصلاً مثالياً افترضه البلاغيون من خلال اتصالهم بالبحث النحوي الذي يقوم أساساً على افتراض (الأصل) ، وكل ما تقدمه اللغة من اجراءات كلامية إنما يقاس ـ دائماً ـ إلى هذا الأصل باعتماد مجموعة من القواعد التحويلية .

ولا نحب ـ هنا ـ أن ندخل في جدل مع نظرية (تشومسكي) التحويلية التوليدية التي أصبحت صاحبة السيادة في البحث اللغوي عموماً ، وتعدته إلى مباحث النقد البنيوي والأسلوبي ، ذلك ان عندنا اعتقاداً بأن صاحب النظرية ربما أفاد ـ على نحو من الأنحاء ـ من الجهد العربي في الدرس اللغوي والنحوي .

وصاحب النظرية قد صرح بأنه قبل أن يبدأ دراسات اللسانيات العامة كان مشغولا ببعض الأبحاث التي تدور حول اللسانيات السامية ، وانه قد درس هذا مع مستشرق يعرف العربية وآدابها هو الأستاذ (فرانز روزنتال) ، وأنه درس النحو على يديه ، كما درس أثناء فترة تلمذته بجامعة بنسلفانيا النحو العربي الحديث ، والنحو العربي في القرون الوسطى .

ويقول تشومسكي إنه كتب في مقدمة كتابه (البناء المنطقي لنظريات علم اللغة) إنني « ناقشت في هذه المقدمة كيف أن بعضاً من دراستي المبكرة في صغري لنحو القرون الوسطى كان قد قادني إلى بعض الأفكار حول البنية

التنظيمية اللغوية التي دخلت بعد ذلك في نظرية الصوتيات التوليدية ، ونظرية النحو التوليدية ، وكانت هذه الأفكار - في الواقع - هي المثل المعتبرة التي احتذيتها في الأربعينات . وأول بحث كتبته في النحو التوليدي هو ما كتبته في النحو التوليدي للغة العبرية ، واعتمدت فيه على هذه الأفكار . وكان ذلك في أواخر الأربعينيات » . وقد أقام نحاة العبرية الذين عاشوا في كنف المسلمين في الأندلس ، أمثال سعدياً الفيومي ، ومروان بن جناح ، درسهم النحوي للغة العبرية على طريقة النحو العربي ومنهجه ، كما هو معروف ، فمن المؤكد إذن معرفته النحو العربي عن طريق النحو العبري إذا لم يكن يعرف العربية[1] .

ولاشك أن هناك جهوداً متعددة حاولت أن تفيد من جهد تشومسكي في البحث اللغوي لتعالجه من هذا المنطلق ، كما أن جهوداً أخرى حاولت أن تفيد منه في البحث البلاغي لتكشف عن تحولات البنية البلاغية ، لكن هذا وذاك ظل في إطار محدود ، وبخاصة في الدرس البلاغي ، ولذلك فإن الأمر يحتاج إلى متابعة جادة للوصول إلى الخلفية الفكرية التي وجهت البلاغيين إلى رصد مباحثهم الثلاثة : البيان - المعاني - البديع .

ولاشك أن التأمل في التوجه البلاغي يؤدي إلى الوقوع على (البنية العميقة) التي كانت بمثابة المفسر الأول لتشكيلات مجموعة البنى البلاغية ، سواء ما اتصل منها بالخروج على المواضعة في مباحث البيان ، أو ما اتصل منها بانتهاك النمط التركيبي في مباحث المعاني ، أو ما اتصل منها بالتكرار النمطي (التحسيني) في مباحث البديع .

من هذا المنطلق لا يمكن النظر إلى الكم الهائل من الأقسام والتفريعات الجزئية والكلية على أنها مجرد شهوة تكثيرية ، وإنما هي - في جوهرها - تحولات لبنية أولية ، أو لنقل إنها تنويعات على أصل مثالي قابل للدخول إلى منطقة التطبيق بكل احتمالاتها الدلالية ، ومن هنا يمكن إدراك نوع من التطابق بين

(١) انظر : من الأنماط التحويلية في النحو العربي - دكتور محمد حماسة عبداللطيف - الخانجي بالقاهرة الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ : ١١ ، ١٢ .

الأصل والنموذج التنفيذي برغم ما فيه من تحولات ذات مستويات مختلفة ، حتى ولو لم نقل بوجود قواعد تحويلية أو غير تحويلية ، إذ سوف نجد أن الحركة الذهنية تتطابق مع مردودها الصياغي مباشرة . على أن يؤخذ فى الاعتبار ما يكتنف هذه المطابقة من نتوءات دلالية لا يمكن تفسيرها إلا بالاحتكام إلى قواعد التحويل التي تتحرك بين منطقتين أساسيتين هما : التحليل والتركيب .

- ٣ -

لقد اكتسب مصطلح التحويل شهرة واسعة في مجالات الدرس اللغوي ، ثم تعداها إلى مجالات النقد بعد أن قدم تشومسكي نظريته عام ١٩٥٧ ، وبرغم ما أوضحناه عن تأثره المباشر أو غير المباشر بالدرس العربي ، فإننا لا نحب أن نكون مغالين في الادعاء بأن أصول نظريته جاءت مكتملة في درسنا النحوي ، وإنما الذي ندعيه أن أطراف النظرية كان لها حضورها الواضح عندنا قبل تشومسكي بمئات السنين ، غير أنها أخذت خصوصية تفارق خصوصيته في قليل أو كثير ، ذلك أن الدرسين قد عنيا بتفسير التوالد الجملي من خلال مجموعة من القواعد التنظيمية . وقد انتقل كل ذلك إلى الدرس البلاغي الذي أولى عناية فائقة للأبنية اللغوية بدءاً من الافراد وصولاً إلى التراكيب ، وكان ذلك استجابة فعلية للمحاولات الوصفية التي تتبعت الأبنية القرآنية مقارنة بالأبنية الشعرية والنثرية ، على معنى أن الجهد البلاغي القديم استهدف تقديم أطر كلية تصلح لتفسير ما أنتجه الخطاب القرآني من دلالات أيضاً ، مع التركيز على طبيعتها الإبداعية .

ولم يكن هدف البلاغيين الوقوف عند حدود تأسيس مجموعة من المبادىء العامة فحسب ، بل تعداه إلى عملية التفسير التي تحولت - أحياناً - إلى دائرة التأويل ، ولا ينفي هذا أن الدرس البلاغي - ضمنا - قد تبنى مجموعة من الأسس المعيارية التي تستمد ركائزها من قدرة العقل على التحليل من ناحية ،

والتقنين الصارم من ناحية أخرى ، وكان في التصور البلاغي أن ذلك يساعد مستعمل اللغة على امتلاك الأدوات الصالحة لإنتاج الصيغة الأدبية المثالية .

وقدم السكاكي في مفتاحه التصور الأخير للجهد البلاغي السابق عليه ، ودافع عنه ، واهتم بالأساس التنظيمي لقواعد البحث البلاغي من خلال وعيه بالمفارقة بين البنية العميقة ، أي الحركة الذهنية ، والبنية السطحية ، بمعنى الانتاج الصياغي في صورته المقروءة أو المكتوبة ، وفرضيته الأولية في ذلك أن الأدبية نادراً ما تتمايز في مستواها العميق ، وإنما يتحقق التمايز أو التغاير في المستوى السطحي ، وهي الفكرة التي قدمها له الجرجاني في مؤلفيه العظيمين (أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز) حيث دارت بحوثه - في مجملها - على أن بنية السطح انعكاس - ضروري - لبنية العمق .

والتحقيق يقتضي الاعتراف بأن الدرس البلاغي قد انطلق من مفهوم (تحويلي) دقيق ، ربما لم يذكره البلاغيون بمصطلحه الحديث ، ومن هنا لم يتنبه له كثير من الدارسين ، ووجهوا اهتمامهم إلى رصد ما قدمته المؤلفات البلاغية من أقسام باعتبارها تفريعات لبنية كلية ، دون تصور لعملية التحويل التي كانت خلفية هذه الأقسام ، إذ هي لم تكن إلا عملية (نقل) للتركيب من حالة إلى حالة أخرى مولدة عن الأولى بتطبيق مجموعة من القواعد التنظيمية التي سوف نعرض لها .

ولم يقتصر الهم البلاغي على مجرد رصد الأشكال التحولية ساعة انتقالها من العمق إلى السطح ، بل كان له اهتمام خاص بالعمليات المتعددة التي تصاحب التحول ، سواء بدأت العمليات من البنية العميقة وصولاً إلى بنية السطح أو العكس ، المهم في ذلك تحديد مواد التفاعل ، وأطرافها الرئيسية ، ثم رصد ناتجها الدلالي . وعلى هذا الأساس جاءت الحركة التحليلية للبنية منطلقة من اللازم إلى الملزوم أحياناً ، ومن الملزوم إلى اللازم أحياناً أخرى .

وليس التحويل - في مفهوم البلاغيين - إلا عبارة عن (الإجراء) الذي ينطلق من أصل افتراضي يمكن تطبيقه على كل تركيب منطوق بهدف إبداعي ، أما القواعد الاجرائية فهي التي تساعد في تحويل (الأصل) إلى بنية التنفيذ ، نتيجة لما ينتاب أطراف التراكيب ذاتها من تحولات داخلية ، أوما ينتاب التركيب كله من هذه التحولات التي أخذت خطوطاً متعددة ، فهناك الخط الأفقي الذي يضم مجموعة من الاجراءات كالتقديم والتأخير - مثلاً - وهناك الخط الرأسي الذي يضم مجموعة أخرى كالفصل والوصل - مثلاً - وهناك الخط الموضعي بكل اجراءاته التصورية كالتعريف والتنكير ، وتفريغ الأدوات من دلالتها المعجمية لملئها بدلالات بديلة ، إلى غيرها من الإجراءات التي تحل في نقطة بعينها ولا تتجاوزها ، وان امتد أثرها في البنية كلها .

وكل هذه الخطوط تمثل مجموعة الامكانات الكائنة في النظام اللغوي ، والمبدع هو الذي يفضل إمكانية على أخرى من خلال طاقته الاختيارية التي تتواءم مع حركته الذهنية والنفسية ، ويجب أن ندرك أنه من الضروري مراعاة تطبيق الاجراءات التحويلية على التركيب القابل لها ، أي أن الأساس الافتراضي يحمل - افتراضياً - أيضاً مجموعة هذه الاجراءات ، وبعبارة أخرى لابد من حضور المواصفات التركيبية في الذهن بكل طاقتها التحويلية ، استناداً إلى أن الذهن نفسه قادر على إجراء هذه التحولات .

- ٤ -

لقد كان الأساس النظري الذي انطلق منه البلاغيون يعتمد على أن مهمة الوصف التعبيري أن يحدد الاجراءات التي تحول الصياغة المنطوقة إلى ناتج دلالي ، وبمعنى آخر : تفسير الانتاجية الكلامية اعتهادا على قدرة التكلم الفعلية ، وإدراكه الكامل للامكانات اللغوية ، ولا يمكن تفسير منظومة الامكانات الا بتدخل الحدس أحياناً ليساعد على تقديم التفسير البلاغي استناداً إلى مجموعة الحقائق التعبيرية التي سبق النحاة إلى تحديدها ، والكشف عن

وظائفها ، ودون ذلك تظل هناك مجموعة من المناطق التعبيرية عصية على الإدراك أولاً ، ثم التفسير ثانياً .

وربما لهذا أصر البلاغيون على اعتماد مجموعة القيم المعيارية كوسيلة لإدراك المستوى السطحي ، وبهذا يتمكن المبدع من دخول دائرتي (الفصاحة والبلاغة) دخولاً صحيحاً ، وقد رأى معظم البلاغيين أن الصحة تقتضي تحقق جانب معرفي يتمثل في الإلمام بالدرس النحوي والصرفي والأدبي ، بل تجاوزوا ذلك إلى الإلمام بمباحث الاستدلال .

وقد قسم السكاكي (مفتاحه) إلى أقسام ثلاثة ، القسم الأول في علم الصرف ، والقسم الثاني في علم النحو ، والقسم الثالث في علمي البيان والبديع ، ثم أتم القسم الثالث بعلمي الحد والاستدلال ، وهذا المنهج يتركز على أن الغرض من الأدبية هو الاحتراز عن الخطأ أولاً ، وتحصيل ذلك لا يتأتي بدون معرفة جهات التحصيل واستعمالها ، ومن ثم لم يكتف بهذا التقسيم الرئيسي ، بل ذيله بأنواع أخرى تأتي تالية في أهمية المعرفة ، ذلك أن التجاوز يتعلق بثلاثة أمور : المفرد ـ المركب ـ مطابقة التركيب لما يجب أن يكون له ، وهذه المعارف مع علم اللغة هي المرجوع إليها لبلوغ درجة الكفاية ، فعلما الصرف والنحو يرجع إليهما في المفرد والتأليف ، ويرجع إلى علمي المعاني والبيان في الأخير[٢] .

وهذه الوسائل المعرفية تساعد في تحديد بنية التركيب ، وتساعد في تحديد استقلاليته الداخلية ، بل إنها فوق ذلك كله تقدم نوعاً من الطاقة الذهنية للتنبؤ بما يمكن أن تتيحه القواعد الإجرائية من احتمالات تركيبية غير متناهية ، وبجانب ذلك اهتم البلاغيون ـ بجانب التحويل ـ بالتوليد الذي يتيح للبنية التجريدية أن تنتج كماً هائلاً من التراكيب التنفيذية ، وهنا يضعف مقياس الصحة والخطأ ، أو يتنحى جانباً ، ليحل محله مقياس التناسب والأفضلية ،

(٢) مفتاح العلوم ـ السكاكي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت : ٣

فتضيق دائرة الرفض الإبداعي دون احتكام للمردود المعجمي ، وتتسع مع إعمال المردود القاعدي المرتكز على النحو ، لأن الخروج عليه لا يقدح في القدرة الإبداعية ، وانما يقدح في امتلاك اللغة ذاتها ، وهو خارج عن اختصاص البلاغة .

وقد سار البحث البلاغي خاضعاً لمجموعة من التعديلات التي أضافها كل باحث إلى ما سبقه ـ كما خضع لمجموعة من التطورات التي نقلته ـ نهائياً ـ من دائرة التطبيق العفوي إلى دائرة التنظير المنهجي الذي وصل إلى قمته على يد السكاكي ومدرسته .

لقد كان للجهود البلاغية التالية على عبد القاهر دورها الفاعل في تحويل ما قدمه الرجل إلى قواعد منظمة تجبر ما فاته من ملاحقة كل الاحتمالات التعبيرية ، وبخاصة عند الزمخشري والرازي وابن مالك ، ومن ثم أصبح الجهد الجرجاني أكثر رواجاً بعد إضافة البعد العلمي لتنظيراته ، وبخاصة مقولته عن مدى العلاقة الوثيقة بني المستوى العميق (الحركة الذهنية) ، والمستوى السطحي (التنظيم الصياغي) من خلال ثلاثة محاور رئيسية ، أولها يتعلق بإمكانية أداء المعنى الواحد بمجموعة من التعابير التي تتمايز في ناتجها الدلالي بين الوضوح والخفاء ، على أن يراعى في هذا التمايز التواءم بين الصياغة وناتجها على وجه العموم . كما هو الأمر في (علم البيان) ، وقد استتبع ذلك تناول المدرك الدلالي وشطره إلى ما يعود للغة أو الوضع ، وما يعود للعقل وقدرته الاستنتاجية ، ولا مجال لمباحث البيان فيما يعود إلى الوضع ، لأنه غير قابل للاهتزاز ، وإنما مجالها الدلالة العقلية لأنها التي تسمح بوجود التمايز في الناتج الدلالي بين الوضوح والخفاء ، وذلك من خلال مجموعة التحولات (الإجراءات) التي تؤدي إلى التمايز الفني .

فمجال الدلالة مرتبط بالعقل ، لأنه الذي يهيء لها إمكانية الانتقال بين مستويات متباينة ، ورصد هذا الانتقال هو مجال الحركة البلاغية من خلال مبدأ إجرائي هو (الملزوم) .

أما المحور الثاني فيرتكز على تتبع خواص تراكيب الكلام من حيث الإفادة ، للوصول إلى نوع من المطابقة بين الناتج الدلالي ومقتضيات الأحوال والمقامات ، وهو ما استتبع رصد البعدين المكاني والزماني للصياغة ، وقد تم ذلك تحت مباحث (علم المعاني) بكل ما يحويه من احتمالات تحولية نتيجة لاعتماد التراكيب على مجموعة من الحركات الأفقية والرأسية والموضعية .

ثم يأتي المحور الثالث المتمم للمحورين السابقين بوصفه قيمة تحسينية إضافية لا يمكن أن يكون لها فعالية حقيقية إلا بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة .

ـ ٥ ـ

إن النظرة الدقيقة إلى البحث البلاغي القديم ، يجب أن يكون انطلاقها من مفهوم شمولي يبحث في الأسس العامة التي وجهته هذه الوجهة التجزيئية ، ولعل أول ملاحظة هنا هي أن هذا البحث قد حقق لنفسه نوعاً من التعالي على ما كان مطروحاً في البحث اللغوي ، لأنه تجاوز (القدرة اللغوية) إلى (الطاقة الإبداعية) ، لأن الأخيرة هي صاحبة القدرة على خلخلة الدلالة الوضعية ، والخروج بها إلى تشكيلات لا يسمح بها المعجم ، لأنها تسمح بتكوين صياغي متنافر الدلالة ، لا يمكن قبوله إلا من منطلق إبداعي خالص أطلق عليه القدماء (التوسع) ، وقد أصبح المصطلح موازياً (للقدرة) في مباحث اللغة .

ومن خلال هذا التوسع أمكن عقد مصالحة بين القيود المعجمية والاستعمالات الابداعية ، على معنى أن الوصف اللغوي للوحدات المنتجة لا يمكن أن ينحصر في الأبنية الإفرادية ، بل لابد من تجاوزه إلى الدائرة التركيبية ، فلا يمكن « وقوع قصد منك إلى معنى كلمة دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ؟ ومعنى القصد إلى معانى الكلم أن تعلم السامع بها شيئاً لا يعلمه . ومعلوم أنك ، أيها المتكلم ، لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها ، فلا تقول (خرج زيد) لتعلمه معنى (خرج) في

اللغة . ومعنى (زيد) . كيف ؟ ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف . ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ، ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاماً »[٣] .

وقد دخل البلاغيون هذه الدائرة التركيبية محملين بكم هائل من العلاقات التي تربط بين المفردات وتنقلها من دائرة العفوية إلى مرحلة الوعي الإبداعي التي لا تعرف معنى الالتزام التركيبي ، وإنما ترى أن كل تركيب يخلق علاقاته الخاصة ، وبما أن التراكيب لا تتناهى ، فان العلاقات ـ أيضاً ـ لا تتناهى .
وإذا كان تشومسكي قد ربط بين التعابير الحقيقية والتعابير المجازية عن طريق (الانحراف) ، فان البلاغيين العرب قد اتكأوا ـ في هذا الربط ـ على علاقات (التحول) أو (النقل) ، بالإضافة إلى اهتمامهم بتوضيح كيفيات هذا النقل ، سواء كانت كيفياته في إطار العقل أم خارجة عنه ، بالاعتماد على الوهم أحياناً ، والتخييل أحياناً أخرى ، وقدرتها على تشكيل العلاقات في أطر إبداعية مجاوزة ، ومن هذا المنطلق لا يمكن القول بوجود تراكيب مقبولة ، وأخرى غير مقبولة ، لأنها تقع جميعاً داخل إطار الإنجاز البلاغي ، ولا ينفي هذا خروج البعض عن هذه القاعدة ، حيث حولوا الاستعمال المجازي إلى استعمال حقيقي ، أو لنقل أنهم أخضعوه لشروط الاستعمال الحقيقي ، ومن ثم رفضوا من المجازات ما كان غير مألوف ، أو غير مسبوق في الاستعمال . يقول العلوي : « اعلم أن المجازات اللغوية يجب إقرارها حيث وردت ، ولا يجوز تعديتها إلا بتوقيف وإذن من جهة اللغة . وقد زعم فريق أن أنه يجوز تعديتها عن أماكنها التي وردت فيها إلى غيرها . والحجة على ما قلناه ، هو أن المجازات على خلاف الأصل والاستعمال ، فيجب قصرها على الأماكن التي وردت فيها من غير تعدية »[٤] .

---

(٣) دلائل الاعجاز ـ عبدالقاهر الجراجاني ـ قراءة محمود شاكر ـ الخانجي سنة ١٩٨٤ : ٤١٢
(٤) الطراز : العلوي ـ المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ١ / ٨٦ .

وهذه المقولة العلوية تعدل بعض الشيء من مقولة (القبول) التي تنتظم ما أنتج مادام في دائرة (السلامة) ، وكأن الانجاز الإبداعي يجب أن يندرج تحت سيطرة الانجاز اللغوي من ناحية ، والعرف من ناحية أخرى ، فـ (القدرة الإبداعية) إذن ليست مطلقة ، وتوافقها مع الحركة الذهنية ليس متاحاً للإبداع على الاطلاق ، معنى هذا أن الحركة الخارجية في المستوى السطحي هي التي تتحكم في المستوى العميق على عكس ما نادي أصحاب النحو التحويلي ، وما نادى به عبدالقاهر الجرجاني .

وقد جاء الحل الأمثل ـ عند البلاغيين بتخطي التفسير إلى التأويل ، على أن الوقوف عند نقل الصيغة إلى المعقولية أو العرف إنما يناسبه (التفسير) ، أما الإيغال في الكشف الباطني فيناسبه (التأويل) ، وعن طريقه يمكن فك الاشتباك بين القائلين بمحدودية الاستعمال المجازي ، والقائلين بإطلاقه ، حيث يتم بناء الصورة استناداً إلى مرجعها الباطني ، وتحديد ما أصابها من عدول في المستوى السطحي ، ومن ثم اتجه معظم البلاغيين إلى توسيع مجال (المعيار) حتى يمكن تقبل مجموعة المجازات الشعرية وغير الشعرية بالاحتكام إلى قواعد النحو التجريدية دون قواعد المعجم ، ذلك أن القواعد النحوية التجريدية تسمح بقبول كل الجمل المنحرفة دلالياً مهما كانت درجة الانحراف . أما الكيفيات التي يتم بها الانحراف ، فقد اهتم لها البلاغيون داخل أبواب محددة في مباحثات البيان والمعاني والبديع ، وذلك بقياسها إلى (الأصل) ، مع تحديد درجة الانحراف التي تصل إلى (المبالغة والإيغال) ، دون النظر إلى تنافر جداول الاختيار ، هذا التنافر الذي يولد فجوة بين الدال والمدلول ، وتهشيم المردود المعجمي ، مما يجعل السياق عرضة لمجموعة من الانحرافات البعيدة أو القريبة ، التي لا يمكن قبولها إلا بالنظر في قائمة التحولات التي تنتاب الأطراف ، وتدفعها من منطقة دلالية إلى منطقة أخرى ، تعتمد الوهم والتخييل ، كما تعتمد الوجدان والحس ، وهو ما يجعل

(الانحراف) في جملته خارج مجال النظرية الدلالية ، بما فيه من شذوذ أو ضرورة ، وبما فيه من توافق .

ولاشك أن آلية الدلالة العدولية ـ التي قدمها البلاغيون ـ قد سارت في اتجاه بلورة مفهوم (إبداعي) لا يقيم اعتباراً حقيقياً للأصل المثالي إلا بوصفه وسيلة لقياس (العدول) كماً وكيفاً ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إنهم امتلكوا حساً صحيحاً يتحركون فيه من المثال إلى الواقع التنفيذي حركة منتظمة عن طريق الاجراءات الابداعية التي تعمل على تعليق الصفات لغير ما هي له ، ومن هنا يكون اعتراض مثل اعتراض الآمدي على قول أبي تمام :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه *** بكفيك ما ماريت في أنه برد

غير ذي جدوى ، لأن حجته في الاعتراض بعيدة تماماً عن (الإبداعية) التي تمسك بها معظم البلاغيين ، لانه علل لاعتراضه بأنه ما علم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان ، والثقل والرزانة ونحو ذلك[٥] .

ذلك أن التوجه البلاغي الصحيح ، أو الغالب ، قام على أن تركيب الدوال مع بعضها لا يقتضي الرجوع إلى العرف أو الطبيعة اللذين يربطان بين مرجع مادي وآخر ، وإنما يرجع إلى الجدة التي يمتلكها المبدع اعتماداً على قدرته التوليدية ، وهذه القدرة التوليدية هي التي أشار إليها عبدالقاهر في حديثه عن الاستعارة بقوله : « إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر »[٦] . وهذا التوجه التوليدي هو الذي دفعه إلى تقبل مجموعة التحولات الدلالية الابداعية ، إذ إن الاستعارة تريك « الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية ، . . . وإن شئت

(٥) أنظر : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ـ الآمدي ـ صبيح وأولاده : ٦٣

(٦) أسرار البلاغة ـ عبدالقاهر الجرجاني ـ قراءة محمود شاكر ـ دار المدني بجدة سنة ١٩٩١ : ٤٣ .

أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون »[٧] .

- ٦ -

من كل ذلك يتبين كيف تحرك البلاغيون في دائرتين أساسيتين هما : دائرة المطابقة بين الدوال وناتجها الدلالي ودائرة المطابقة بين الناتج الدلالي والمقام والحال ، وقد أضافوا دائرة ثالثة تتبع السابقين ، تبدأ عملها من حيث انتهيا ، فتقدم الإضافة التحسينية التي لا تبتعد تماماً عن تشكيل الناتج الدلالي .

وتأسيساً على هذا الوعي الثلاثي كان من الممكن تقديم عدة تفسيرات للتركيب الواحد بالنظر في نظامه التحويلي انطلاقاً من البنية المثالية ليقام عليها مجموعة تنويعات تنفيذية ، وهذا وحده قادر على امدادنا بقائمة من الاجراءات التي توصل إليها البلاغيون لانشاء التركيب البلاغي بوصفه واحداً من مستويات الانتاج اللغوي ، وهو ما يعني أن فهم الجملة لا يتنافى مع ردها إلى التشكيل المثالي ، لأن الرد يتبعه الخروج إلى الواقع الحضوري لرصد المفارقة بين الجملة (النواة) والجملة المحولة . وقد واجد ذلك بعض الصعوبات ، لأن التركيب الذي تم إنتاجه لا ينطق بمدلوله مباشرة ، لأن المباشرة هنا مستحيلة ، نتيجة لتنافر المفردات فيما بينها ، وتنافرها مع مرجعها الخارجي ، والوصول إلى المدلول - إذن - يقتضي إزاحة التنافر بإيجاد علاقة أو علاقات يمكن اعتمادها لإعادة التوازن بين الدال والمدلول من ناحية ، وبين الدوال وناتجها النصي من ناحية أخرى .

لقد بذل البلاغيون جهداً كبيراً ربط المستوى السطحي بالناتج الدلالي ، وراعت منظومتهم القواعدية طبيعة الدلالة المعجمية وكيفية انتهاكها ،

(٧) السابق : ٤٣

وأسست منهجاً يقترب من الموضوعية في معالجة عمليات العدول ، سواء في ذلك أكان العدول محدوداً في الدال أم موسعاً في التركيب مما أتاح لهم إمكانية التنبؤ بالتوليدات الممكنة للبنية المثالية ، فإذا كانت الجملة المثال تتكون من (أ) محمولاً على (ب) في بعض مواصفاته (جـ) ، فإن احتمالات التوالد التنفيذي لا تقع تحت حصر ، بفعل التحولات التي تصيب عملية (الحمل) أو التعليق ، وتزداد كثافة التحولات إذا رصدنا ما ينتاب التركيب من نقص أو زيادة ، وهو ما يمكن رصده تجريدياً على النحو التالي :

أولاً ـ التركيب المثالي :

مشبة ـ أداة تشبيه ـ مشبه به ـ وجه الشبه .

ثانياً ـ تحولات البنية بالنقص :

أ ـ مشبه ـ مشبه به ـ وجه الشبه .

ب ـ مشبه ـ أداة تشبيه ـ مشبه به .

جـ ـ مشبه ـ مشبه به .

د ـ مشبه + قرينة على المشبه به .

هـ ـ مشبه به + قرينة على المشبه .

ثالثاً ـ تحولات الأطراف :

أ ـ ماديات

ب ـ وجدانيات

جـ ـ خياليات

د ـ ساكنات

هـ ـ متحركات

و ـ بصريات

ز ـ سمعيات

ح ـ ذوقيات

ط ـ شميات

رابعاً ـ التحولات الصياغية :

أ ـ الاسمية

ب ـ الفعلية

ج ـ الحرفية

د ـ الإفراد والتركيب

ثم يضاف إلى ذلك التحول المكاني الذي يسمح للأطراف بتبادل أماكنها المحفوظة . على أن يؤخذ في الاعتبار تداخل بعض التحولات ، على معنى أن الماديات قد تكون داخل السمعيات أو البصريات مثلاً ، وهكذا في باقي التحولات ، كما يؤخذ في الاعتبار ـ أيضاً ـ تحولات القرينة بين المقالية والحالية ، وتحولات الأداة مكانياً وصياغياً ، وكلها ذات وظائف إنتاجية متغايرة ، مما يعطي البنية المثالية طاقة تحولية هائلة تكاد تكون غير محدودة .

أسلوبية التحول

ـ ١ ـ

عندما نجعل اللغة موضوعاً للدراسة ، فإن الأمر يقتضي النظر في الجهد البلاغي جملة وصلته بالدراسة اللغوية وما يكتنفها من تحولات داخلية وخارجية تنقلها من مستوى إلى آخر ، ولاشك أن الجهد البلاغي القديم قد اتصل باللغة لكن في مستواها الإبداعي ، وقدم السكاكي في ذلك جهداً واضحاً مؤكداً هذه الحقيقة ، قائلاً إن المعنيّ «بتراكيب الكلام ، التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء ، لا الصادرة عمن سواهم ، لنزولها في

صناعة البلاغة منزلة أصوات الحيوانات ، تصدر عن محالها بحسب ما يتفق ، وأعنى بخاصية التراكيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جارياً مجرى اللازم لكونه صادراً عن البليغ ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو ، أو لازماً لما هو هو » (٨) .

وهذا المستوى الذي عناه السكاكي يتحرك بين التجريد والتجسيد ، ذلك أنه مرتبط بالسياق الداخلي والخارجي ، والسياق قد يحتاج إلى التعامل بالدلالات الوضعية وتعليق دوالها كيفما اتفق دون قصد ، وهو ما أسماه (أصل المعنى) ، ودرجته الإيصالية شبيهة بأصوات الحيوانات في عقد التفاهم فيما بينها ، وقد يحتاج إلى الخروج عن المواضعة ، وهو المعني بالمستوى البلاغي ، أي الأدبي ، فالأدبية - في حقيقتها - خروج على المألوف(٩) .

لكن الأدبية تظل في احتياج للمستوى الأول ، لأن إدراك جمالياتها يستلزم حضور الأصل مقيساً عليه لضبط درجة العدول كماً وكيفاً ، ففي قوله تعالى : « إذ يلقون أقلامهم أيهم يكفل مريم »(١٠) لابد من حضور أصل الأداء وهو (ينظرون ليعلموا أيهم يكفل مريم) ، فالتحول من الأصل يعتمد إسقاط بعض الدوال التي تحلق في فضاء النص القرآني ، والتي لا يمكن الوقوع عليها إلا باعمال (النحو) ، إذ إن (أيهم) تشير إلى الغائب من الصياغة ، وتذكر به . وكذلك الأمر في قوله تعالى : « ليحق الحق ويبطل الباطل »(١١) أصل الكلام (ليحق الحق ويبطل الباطل فعل ما فعل) ، وقوله : « ولنجعله آية للناس »(١٢) أصل الكلام : (ولنجعله آية للناس فعلنا ما فعلنا) .

---

(٨) مفتاح العلوم : ٧٠

(٩) السابق : ٧٠

(١٠) آل عمران : ٤٤

(١١) الأنفال : ٨

(١٢) مريم : ٢١

ولاشك أن التحرك البلاغي قد تجاوز مسألة (الصواب والخطأ) ، لأنها ليست مجالاً للتمايز أو المفاضلة ، وليست البلاغة معنية بتقويم اللسان « والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب ، فنعتد بمثل هذا الصواب ، وإنما نحن في أور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم ، فليس درك صواب دركاً فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه ، ويصعب الوصول إليه ، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر ، وفضل روية ، وقوة ذهن ، وشدة تيقظ »[١٣] .

وبالخروج من دائرة (الصواب والخطأ) أمكن للجهد البلاغي أن ينصرف إلى العملية الإبداعية في ذاتها متتبعاً تراكيبها في مستوياتها المختلفة ، مع ربط المستويات بالامكانات التي تقدمها اللغة للمتعاملين بها ، ثم ربطها ـ في الوقت نفسه ـ بالدوافع الداخلية ، انطلاقاً من كون الحقيقة الأدبية للصياغة هي التعبير والتأثير على صعيد واحد .

وليس اتكاء البلاغيين على التحولات التي تقدمها اللغة معناه إهمالهم للعناصر غير اللغوية التي تتدخل في إنتاج الدلالة ، وإذا كانت اللغة تقوم على ثنائية (الدال والمدلول) على معنى أن (الدال) هو الصوت المنطوق أو المكتوب ، وأن (المدلول) هو المحتوى الذي يشير إليه ذلك الصوت ، فإن هناك عناصر إضافية تتعلق بهذين الطرفين ، يعود بعضها إلى الخواص الذاتية في الأداء ، ويعود بعضها إلى طرفي الاتصال : المبدع والمتلقي . كل ذلك من خلال مصطلحين خطيرين هما (الحال والمقام) ، وإذا كان معظم البلاغيين قد ربطوهما بالمتلقين ، فإن هناك توجهاً ربطهما بالمنشئين ، أي أن هذا التوجه كان يتعامل مع المصدر لا المصب ، ومثّل هذا أداة نقدية قديمة ، ويروى الجاحظ ـ في ذلك ـ ان الحسين بن على قال : « لو كان الناس يوفون جملة الحال في صواب

---

(١٣) دلائل الاعجاز : ٩٨

التبيين ، لأعربوا عن كل ما تخلج في صدورهم ، ولوجدوا من برد اليقين ما يغنيهم عن المنازعة إلى حال سوى حالهم »(١٤) .

وقد أشرنا فيما سبق كيف أن انتاج الدلالة ـ قديماً ـ قد اعتمد ثنائية تحولية تبدأ من حركة النفس لتصل إلى ممثلها الصياغي المحسوس ، وكل المعارف ـ على هذا الأساس ـ تمثل نوعاً من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن ، حيث تجرد من الألفاظ الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها في الذهن من العوارض ، فتصير مجردة ، وعند العودة للتعامل بها يأخذها العقل مرة أخرى بأحوالها التي هي عليها ليصيرها إلى أن تحصل معلومة ، فإذا تحقق هذا العلم أصبح من الممكن إدراك طبيعتها التجريدية ، ومع الفراغ من العلم ، تصبح الأحوال المتصلة بها شيئاً هامشياً ، لأن كل المطلوب هو نتاج الأحوال .(١٥)

وليس من المهم في كل ذلك أن تتطابق الدوال مع مفردات الواقع ، وإذن فإن تميزها لا يعود إلى خواص ذاتية فيها ، وإنما التميز يأتيها من دورها في السياق ، وهذا أمر لا تحتمه طبيعة الاتفاق اللغوي ، بل يحتمه منطق العقل الإبداعي ، فشرف المواصفات يتم في أنفسها لا من حيث موصوفاتها ، فقد تنصرف الدوال الشريفة إلى مفردات لا تتوافق معها ، لكن ذلك ليس موجباً لاتهام الصفات ذاتها بغير حقيقتها ، وإذا « كان الأمر كذلك ، وجب ألا يعترض على الصفات الشريفة بشيء ، إن كان نقصاً فهو خارج منها ، وفيما لا يرجع إليها أنفسها ولا حقيقتها ، وذلك الخارج هنا هو كون الشخصي على صورة دون صورة »(١٦) .

---

(١٤) البيان والتبيين ـ الجاحظ ـ تحقيق عبدالسلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٠ : ١ / ٨٤ .

(١٥) انظر : كتاب الحروف ـ الفارابي ـ تحقيق محسن مهدي ـ دار المشرق ـ بيروت سنة ١٩٦٩ : ٦٧

(١٦) أسرار البلاغة ـ عبدالقاهر الجرجاني ـ تصحيح السيد محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت سنة ١٩٧٨ : ٣٠١ .

- ٢ -

إن دراسة الخطاب اللغوي دراسة جمالية ترتبط بمجموعة من الصعوبات المتمثلة في مكوناته الأساسية : اسم ـ فعل ـ حرف . لأن ادخالها في السياق لا يقيم اعتباراً كبيراً لمردودها الوضعي ، وإنما يحتمل كل طرف منها عدة تحولات تنقله من مستوى إلى آخر ، وقد لا يكون التحول منوطاً بالتفاعلات الداخلية في الدال ، وإنما بأحواله السياقية في الحضور والغياب ، والتقدم والتأخر ، والتعريف والتنكير مما هو مطروح باستفاضة في البحث البلاغي .

ولاشك أن الصعوبات الإبداعية تعود إلى الممارسة العملية ، وإلى الخبرة الخاصة التي تتيح للمتكلم أن يتعامل مع المادة التي أسلمتها له اللغة تعاملاً إبداعياً ، وهنا لابد أن نشير إلى تدخل عنصر إضافي يتمثل في الخواص الذاتية التي تعمل على إنشاء نسق مفارق ينم عن صاحبه ويلتصق به التصاقاً موقوتاً ، لأن ولادة النص وخروجه إلى الحياة تقطع ما بينه وبين أبيه ، وتجعله ملكاً خالصاً للمتلقين برغم اختلافهم زماناً ومكاناً وثقافة .

ومن الملاحظ أن الخواص الذاتية يظل لها وجود ضمني يمكن متابعته في أنواع التعقيد الدلالي الذي ينقل الصياغة من طبيعتها الشفافة التي تسمح للمتلقي باختراقها سريعاً إلى ناتجها الدلالي ، بنقلها إلى طبيعة كثيفة لا يمكن اختراقها والوصول إلى ناتجها إلا بعد جهد تفسيري وتأويلي على صعيد واحد .

ولأمر ما ألصق النقاد القدامي هذه الخاصية بأبي تمام ، لأنه امتلك نمطاً تركيبياً خرج به على الذوق السائد في عصره وقبل عصره ، حيث يتعامل مع مفرداته على نحو خاص تتداخل فيه الدلالات ، وتتراكب فوق بعضها ، وحيث يكون الحس الإيقاعي هو المتحكم في اختيار المفردات وإن أدى إلى غموض أو تعقيد ، ومن ذلك قوله :

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا *** عنه فلم يتخون جسمه الكمد

« فأنظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت ، وهي سبع كلمات آخرها قوله (عنه) ، ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها ، وهو : (خان وخان) و (ويتخون) وقوله (له أخ وأخا) فإذا تأملت المعنى ما أفسده من اللفظ ، لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة ، لأنه يريد : خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله ان لم يتخون جسمه الكمد »[١٧] .

ومثل هذا النمط التركيبي يحتاج إلى معاودة القراءة لاستيعاب الهيكل التنظيمي ، واستيعاب العلاقات الأصيلة والطارئة ، وإدراك ما يكتنف الصياغة من تحولات واضحة أو خفية ، سواء أكانت تحولات توافقية ، أم تقابلية ، أم تبادلية ، وسواء أكانت تحولات حضورية أم غيابية . إن كل ذلك هو الوسيلة الصحيحة للكشف عن المعنى وتقديمه للمتلقى ، على أن يؤخذ فى الاعتبار دائماً وقوف المحلل في منطقة محايدة لا تنحاز إلى جانب دون آخر ، فهو بمثابة قناة الاتصال بين الخطاب ومتلقيه ، ليقدم له النص خالصاً من شوائب الذاتية التي رأينا صورة منها عند الآمدي .

وإذا كانت الدوال ذات طبيعة موضوعية قبل التعامل بها ، فإن تدخل المبدع بالاختيار والتوزيع ينقلها من الموضوعية إلى الذاتية ـ مؤقتاً أيضاً ـ لأنها تكتسب منه بعضاً من تعارضاته وتوافقاته ، لأنه بامكاناته الخاصة يستطيع أن ينتج أبنية لا تقدمها له اللغة ، وإنما يحقق أدبيته إعتماداً على السياق والموقف ، فإذا كانت اللغة تقدم للمتعامل بها المادة الأولية لتعارض (الأبيض والأسود) ـ مثلاً ـ فإن المستعمل هو الذي يستطيع أن يخلق تعارضاته بين (الطويل والصغير) ، وبين (العظيم والضئيل) .

فالعملية الإبداعية تبدأ متدرجة من الإفراد إلى التركيب ، وما يحدث من تحولات من أجل هذا التدرج ، ثم تتسع دائرة التحول لتغطي العمل الأدبي في

(١٧) الموازنة : ١٢٥

مجمله اعتمادا على الشكل وتضافره مع المضمون ، ولاشك أن معالجة الشكل هي التي تعود إلى الصعوبات التي سبق أن أشرنا إليها ، نتيجة لاقتضائه الابتعاد عن العوامل الهامشية للنص من تناوله لشخصية المبدع ، والظروف السياسية والاجتماعية ، كما ترجع الصعوبة ـ أيضاً ـ إلى ما تفرزه المادة اللغوية من تخييلات تنقلها من المألوف إلى غيره ، لكن ذلك لا ينفى أن العلامة اللغوية هي التي تقدم الوثيقة الأولى لشرعية الصياغة ، وعن طريقها يتم فتح مغاليق الخطاب لقياس ما فيه من نمطية أو انحراف .

إن ما قلناه عن أبي تمام يؤكد أن أصحاب المواهب الخاصة كانت لهم جهود مميزة في توليد بنى خاصة بهم ، بل كانت لهم جهودهم في تشكيل وحداتهم من خلال التوفيق بين الخواص البنائية للدوال ، والخواص البنائية للأجناس التي يتحركون فيها ، وبخاصة في الخطاب الشعري ، وكان التوفيق بين هذين نتيجة أفرزتها الإمكانات الشعرية . وبدون هذا التوفيق لا يمكن أن تتحقق الشعرية على نحو من الأنحاء .

وإذا أردنا أن نحقق ذلك تجريبياً ، فعلينا محاولة رصد الشكل الصرفي المجرد وتحوله إلى دوال ، ثم انتظام الدوال في نسق شعري ، ثم عرض ذلك على البناء العروضي ، إذ سوف يتكشف لنا مدى التفاوت الشديد بين البنيتين ، وهو ما يسمح للحركة الإيجابية للمبدع أن تحقق التوازن البنائي المنشود .

ـ ٣ ـ

واللغة ـ إذن ـ ليست مجموعة من القوانين المطلقة ، خاصة عن تحولها من الإيصالية الخالصة ، إلى الأدبية الخالصة ، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة يتحرك من خلالها وبها المبدع ، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته ، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعديها :

البعد الأول . . يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع ، والآخر يتمثل في رد الواقع إلى الذهن ، وفهم الخطاب يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة التحولية المزدوجة .

من هذا المنطلق يمكن ربط الاختيارات بعملية بناء الأسلوب ، على أن يؤخذ في الاعتبار تدخل الدراسة النحوية بكل قيمها الإبداعية من ناحية ، والدراسة البلاغية بكل قيمها الجمالية من ناحية أخرى ، وهو ما يعود بنا إلى ما قلناه أولاً عن ثلاثية التكوين اللغوي : الاسم ـ الفعل ـ الحرف . وخروج كل منها إلى دلالات إضافية داخل السياق .

وأهمية مباحث النحو أنها تمد المحلل بمجموعة من الإمكانات الموضوعية التي تساعد في ضغوط الدلالة التركيبية ، وتعمل على أن يتخطى الناقد ذاتيته ، وإقامة أساس كشفي يساعد في فهم البنية من خلال مدخلها الأصيل ، أي اللغة . بحيث تبدأ التجربة النقدية من النص وتنتهي به ، فترصد الخواص التركيبية التي تتصل بالتعبير ، وتكشف عنها ، وتقيم علاقة وثيقة بين حركة الذهن وشبكة العلاقات الكائنة في صور الكلام .

أما أهمية مباحث البلاغة ، فإنها تمد الناقد بمجموعة من التقاليد والمواصفات الجمالية التي تتعلق بالمفردات والمركبات ، وتحولها من منطقة المواضعة إلى منطقة الإبداع ، وترصد ما فيها من (اتساع) كماً وكيفاً ، كما تساعده على ملاحظة الخطوط الإضافية التى تشكل المعنى تشكيلاً خاصاً ، ثم تتقدم من ذلك إلى الوسائل التحسينية الجوهرية ، التي ظن بعض البلاغيين أنها إضافات هامشية لا تتدخل في إنتاج الدلالة .

وسوف تواجهنا ـ في هذا المجال ـ عدة اعتراضات تنصرف إلى علاقة الدال بالمدلول من ناحية ، والتركيب بناتجه الدلالي من ناحية أخرى ، وأساس هذه الاعتراضات ، أنه لا يوجد تمايز حقيقي بين الطرفين ، ولعل ذلك مرجعه بعض المقولات النفسية التي لا ترى وجود تفكير بدون لغة ، أي أنها تلغي الثنائية التي أفضنا في الحديث عنها ، وقد يبدو هذا صواباً إذا تصورنا للأفكار

وجوداً مجرداً ، أو إذا تصورنا تعلق الفكر بالدوال في ذاتها ، لكن الواقع التنفيذي ينفي ذلك تماماً ، فليست هناك مزية في إدراك الواقع اللغوي منفصلاً ، ثم إدراكه في حالة إنتاجيته ، « لأنه لو كانت تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها ، وما أراد الواضع فيها ، لكان ينبغي أن لا تجب إلا بمثل الفرق بين (الفاء) و (ثم) و (إن) و (إذا) ، وما أشبه ذلك مما يعبر عنه وضع لغوي ، فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ، ويتقتضيها الغرض الذي تؤم ، والمعنى الذي تقصد ، وكان ينبغي أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب في كلامه من استعارة اللفظ للشيء لم يتسعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تعورفت في كلام العرب . وكفي بذلك جهلاً .

ولم يكن هذا الاشتباه وهذا الغلط إلا لأنه ليس في جملة الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض ، ولا أعجب شأناً ، من هذه التي نحن بصددها ، ولا أكثر تفلتاً من الفهم وانسلالاً منها ، وأن الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها والإخبار عنها ، رموز لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة ، وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم »(١٨).

وقد نقلنا هذه العبارة المطولة لعبدالقاهر لندرك أن التفكير واللغة وجهات لعملة واحدة ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس معناه ارتباطه بدلالة بعينها ، وأن قابلية التفكير للترجمة أمر مسلم به من لغة إلى أخرى ، بل داخل اللغة ذاتها ، مما يجعل مثل هذه الاعتراضات أمراً هامشياً لا نقيم له كبير اعتبار .

لقد توفر نقادنا القدامى على دراسة اللفظة بحسبانها الإطار الدلالي المفرد الذي يتكون منه الإطار الدلالي المركب ، واتجهت الدراسة إلى عدة

(١٨) دلائل الاعجاز : ٢٥٠

مستويات ، منها ما يتصل بالوظيفة ، ومنها ما يتصل بالدلالة ، ومنها ما يتصل بالنحية الصوتية ، ثم ما يتصل بالطبيعة السياقية ، وكل ذلك يتجاوز مجرد كون اللفظة وحدة لغوية ، إلى كونها أداة فنية لها خواصها التي تتمايز في أجناس الكلام من شعر ونثر .

وفوق هذا وذاك فان عبدالقاهر ومدرسته لا يعترفون بأدبية الدال المفرد ، لأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي كلم مفردة ، وإنما يكون ذلك متاحاً عند إجراء العلاقات الإبداعية في السياق .

وانتفاء أدبية الدال المفرد يتم التحقق منه تطبيقياً برصد الدال في سياق ، ثم رصده في سياق آخر ، فبرغم التوافق في المرتين ، يكون الناتج الدلالي متغيراً تبعاً للعلاقات التركيبية ولننظر إلى لفظة (الأخدع) في بيت الحماسة :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني ** وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

وفي بيت البحتري :

وإني إن بلغتني شرف الغنى ** وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فسوف نجد لها في هذين البيتين ما لا يخفي من الحسن ، ثم نتأملها في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من اخدعيك فقد ** أضججت هذا الأنام من خرقك

فنجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير ، أضعاف ما كان هناك من الروح والخفة ، ومن الإيناس والبهجة .

وعلى هذا النحو أيضاً تأتي لفظة (الشيء) ، حيث تكون مقبولة حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، ولننظر في قول عمر بن أبي ربيعة :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره ** إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة ** تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

فإن لكلمة (الشيء) مكانها من الحسن والقبول ، ثم ننظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه **لعـوقـه شيء عن الـدوران

فإنها تقل وتضؤل ، بحسب نبلها فيما تقدم(١٩) .

أما الخواص التي ترتبط باللفظة فإنها تكون وسيلة مساعدة في عملية الاختيار التي يوقعها المبدع على مخزونه اللغوي ، وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا الاختيار محكوم بمستويين :

الأول : يأتي فيه الاختيار من المخزون اللغوي ليقدم خطاباً إخبارياً أو نفعياً في عفوية تختلف فيها الدلالات من لفظة إلى أخرى ، وبمعنى آخر : فإن جدول الاختيارات لمجموعة الدوال يأتي في خطوط منفصلة لا تتداخل فيها الدلالات مع غيرها .

الثاني : يأتي الاختيار ليقدم خطاباً إبداعياً يخضع للمقاصد الواعية ، وتتشابك فيه الدلالات ، ويفتقر « مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النظم والنثر ، ليجد - إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه - العدول عنه إلى غيره ومما هو في معناه »(٢٠) .

و (الاختيار) مصطلح بلاغي أكده عبد القاهر في نظريته للنظم ، وربطه بالبعد النفسي للمبدعين « من حيث نطقوا وتكلموا ، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أن يعلموهم ما فى نفوسهم ، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم .

ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجرى مجراها ، مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة ، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى ، غير

---

(١٩) السابق : ٤٦ - ٤٨

(٢٠) المثل السائر - ابن الاثير - تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة . نهضة مصر : ١ / ٥٦ .

وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيها له كانت دلالة ، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولى على هدى النفس ، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب ، وأولى أن تطلق لسان الحامد ، وتطيل رغم الحاسد ، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به ، وأكشف عنه وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلاً ، ويظهر فيه مزية »(٢١) .

وليس الاختيار منوطاً بما يقدمه المعجم فحسب ، لأن مزيته لا تتعلق بالعلم بالفروق اللغوية ، وما ينبغي أن يصنع بها ، ذلك أن العلم بأن (الواو) للجمع ، و (الفاء) للتعقيب بغير تراخ ، و (ثم) له بشرط التراخي ، و (إن) لكذا ، و (إذا) لكذا ، ليس مؤدياً للمزية ، وانما تتحقق عند التأليف بإحسان (الاختيار) ، ومعرفة المواضع المناسبة .

ومن اللافت أن عبد القاهر قد وسع من دائرة هذا المصطلح ، فلا يقصره على المفردات وحدها ، بل يتعداها إلى التراكيب بكل ما فيها من علاقات ، ذلك أن العلاقات لا نهاية لها ، لكن مزيتها ليست ذاتية ، وإنما تأتيها من دورها في إنتاج المكونات الدلالية ، أو ما يمكن أن نسميه : (الدلالة النصية) .

تفسير هذا : أنه إذا تم اعجابنا شعرياً بـ (التنكير) في (سؤدد) من قول الشاعر : (تنقل في خلقي سؤدد) ، وفى (دهر) من قوله : (فلو إذنبا دهر) ، فليس ذلك بلازم في كل تركيب شعري مشابه ، بحيث نحكم بالحسن كلما واجهنا هذا التشكيل ، بل لا بد من النظر في البعد التعليقي ، ودوره السابق واللاحق ، ثم النظر فى الناتج الدلالي منه ، ثم توافق كل ذلك مع حركة الذهن عند المبدع « وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه اياها ، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل

(٢١) دلائل الاعجاز : ٤٣

ذلك أجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه »[٢٢] .

- ٤ -

والأسلوب بوصفه تحولاً خارجياً لحركة ذهنية داخلية ، يعتمد على مجموعات من المواصفات البلاغية التي تجسد هذه الحركة الذهنية ، وبما أن المستوى الذهني غير خاضع لسيطرة الناقد أو المحلل ، فقد أهمله معظم البلاغيين ، وانصرف جهدهم إلى المستوى السطحي تفسيراً وتأويلاً ، ولكي يقودهم المستوى الأخير إلى المستوى الأول ، خلص جهدهم للإطار الشكلي من ناحية ، ولشبكة العلاقات من ناحية أخرى ، لأن خطوط هذه الشبكة هي التي تمثل البعد الذهني ، وكل تغير في البنية العميقة لابد أن يتحول في بنية السطح .

ويدو أن البلاغيين كان لهم نوع تصور في النشاط اللغوي ، إذ رأوه يمر بمرحلتين .

الأولى . . التعبير العفوي الذي يستهدف تجميع المادة اللغوية ، والوقوف بها في منطقة محايدة ، لا تنزل إلى لغة العامة ، ولا تعلو إلى الأدبية ، بل تصور بعضهم أن الابداع الشعري يتحرك - دائماً - من منطقة النثر ، « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه »[٢٣] .

الثانية . . إجراء مجموعة من التهذيبات الإصلاحية لنقل الصياغة من منطقة الحياد إلى منطقة الأدبية وذلك بإدخالها دائرة (التناسب) بين المعاني والمباني .

---

(٢٢) السابق : ٨٧ ، ٧٨ .

(٢٣) عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي - تحقيق عباس عبدالستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ١١ .

ففي المستوى الشعري ، إذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، يستقصي انتقاده ، ويرم ما وهي منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية »(٢٤) .

ومن الأهمية البالغة إحلال (التناسب) الدلالي والصياغي في الخطاب الأدبي « فيذكر المعنى مع أخيه ، لا مع الأجنبي ، مثاله أن تذكر وصفاً من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به ، فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قدحاً في الصناعة ، وإن كان جائزاً .

فمن ذلك قول الكميت :

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة ** وإن تكامل فيها الدل والشنب

فإن (الدال يذكر مع (الغنج) وما أشبهه ، و (الشنب) يذكر مع (اللعس) وما أشبهه ، وهذا موضع يغلط فيه أرباب النظم والنثر كثيراً »(٢٥) .

وعلى هذا النحو يمتد التهذيب والإصلاح إلى المباني ، فعندما قال أبو تمام واصفاً الرماح :

مثقفات سلبن العرب سمرتها ** والروم زرقتها والعاشق القضفا

رأى ابن الأثير أن في البيت نظراً ، وهو قوله (العرب والروم) ، ثم قال (العاشق) ، ولو أتيح للشاعر أن يقول (العشاق) لكان أحسن ، « إذ كانت

---

(٢٤) السابق : ١١

(٢٥) المثل السائر : ٣ / ١٥٣ ، ١٥٤ .

الأوصاف تجرى على نهج واحد ، وكذلك قوله (سمرتها وزرقتها) ، ثم قال (القضفا) ، وكان ينبغي أن يقول : قضفها أو دقتها »[٢٦] .

ومن المؤكد أن كثيراً من البلاغيين والنقاد القدامي قد أقاموا علاقة ما بين الدال من حيث كونه صوتاً ، وبين المدول ، والطاقة الإبداعية تتوقف إلى حد بعيد على إدراك التوافق بين الطرفين ، واستغلال الخواص المتعددة للدوال على انفرادها ، أو داخل التركيب ، سواء كان ذلك في المستوى الإخبارى أم المستوى الأدبي . بل تجاوزوا ـ في حركتهم التحليلية ـ الدال إلى مفرداته الصوتية والمحاسن التي تعود إليها .

ذلك أن الذي ينتج رسالة لغوية يعمد إلى وسيلتين : النطق أو الكتابة ، وكلاهما على درجة واحدة من الأهمية إبداعياً ، لكن يبدو أن النقد العربي القديم كانت له عناية خاصة بالوسيلة الأولى ، وهذا أدى إلى أن يكون في الوعي ـ دائماً ـ الاهتمام بالناحية الصوتية ، لأنها أكثر صلة بالموقف والمقام ، وبالسلوك الفردي ، بل أكثر صلة بعملية التلقي وما يتبعها من ردود فعل قد لا تتحقق في المستوى الكتابي .

والحق أن نمو البحث اللغوي فيما يتصل بالمفردات قد ضم مساحة كبيرة كانت محجوزة للنقد الأدبي ، ومن هنا اتصلت مباحث اللفظة بالأسلوب ، وساعدت الدروب المتشعبة للبحث البلاغي على تأكيد ذلك ، وبخاصة ما تم دراسته تحت مصطلح (الفصاحة) .

ونحن لا نقيم اعتباراً كبيراً لبعض الاعتراضات من كون الدرس البلاغي قد أقام أشكالاً محددة ، وقوالب مسبقة ، تصب فيها اللفظة لتأخذ حقها الشرعي في الاستعمال الأدبي ، ذلك أن مجموع القوالب والأشكال قامت على أساس وصفي نتيجة لتتبع الصيغة الأدبية في الشعر والنثر ، ثم مقابلة كل ذلك بالنص

(٢٦) السابق : ١٥٦

القرآني بوصفه ممثلاً للدرجة العليا في الفصاحة والبلاغة ، أي أن التحرك البلاغي لم يأت من تفكير مجرد ، وإنما من تتبع واع لاقتناص مواصفات الأسلوب تطبيقياً ، ومن هنا نقول إن التقاليد البلاغية لعبت دوراً مؤثراً في بناء العبارة فنياً ، متعاونة ـ في ذلك ـ مع مباحث النحو واللغة .

وقد ترك البلاغيون تراثاً هائلاً من المواصفات والأشكال المغلفة بمجموعة من النصائح المبوبة تبويباً موضوعياً يفيد الناشئة كما يفيد المتمرسين .

ولعل أخطر ما قدمه البحث البلاغي ، هو التنوع التعبيري ، والتعدد التركيبي ، من خلال استقلالية صياغية تفصل الأسلوب عن طرفي الاتصال . المبدع والمتلقي ، فلا يطلب من الأسلوب إلا ملاءمته لما يعنيه . وليس معنى هذا أن الأسلوب يكفيه مطابقته للواقع بكل مفرداته ، بل إن المفردات الواقعة ليست إلا مثيراً أولياً يحرك الذهن للتعامل معها تعاملاً حراً قد لا يستبقي من مواصفات الواقع شيئاً .

ـ ٥ ـ

إن الدال وإن أخذ مفهوماً واضحاً في أذهان كثير من الناس ، فإنه قد ظفر بجدل كبير من اللغويين ـ وتابعهم البلاغيون ـ الذين حاولوا تحديد مدلوله ، وبيان حدوده ، ودوره داخل السياق ، ويبدو أنه من الصعوبة بمكان وضع حدود مميزة من الناحية الصوتية للكلمة المفردة إلا عند الاستعانة بالدلالة .

وقد حاول القدماء من اللغويين وضع معالم محددة لمفهوم (الكلمة) على أنها : اللفظ المفرد ، أو القول المفرد ، لكن عدم دقة هذا التحديد قد دفعهم إلى إدخال عنصر الدلالة فيه ، بحيث يكون الكلام مؤلفاً من حروف دالة على معنى[٢٧] ، وقد أكد السكاكي هذا الفهم بقوله : « الكلمة هي اللفظة

(٢٧) الصاحبي ـ ابن فارس ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ عيسى الحلبي سنة ١٩٧٧ : ٨٧ .

الموضوعة للمعنى مفردة ، والمراد بالإفراد ، أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة »[٢٨] .

ومهما يكن من شيء فإن اللغة تحوي مجموعات صوتية يمكن أن ندرك عند سماعها أنها كلمة لها مدلولها كالأسماء والأفعال ، وهو ما يعنينا في دراسة تحولات الأسلوب .

من هذا المنطلق يمكن أن نتصور ـ نظرياً ـ إمكانية استقلال المحتوى الدلالي استقلالاً كاملاً في بعض مستويات الأداء اللغوي ، وخاصة في اللغة العلمية وما يجرى مجراها ، وربما لهذا نادى بعض القدماء بتبعية اللفظ للمعنى ، واحتلت هذه المسألة مكانة بارزة لدى النقاد وعلماء البيان منذ بشر بن المعتمر والجاحظ حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، كما احتفظت بأهميتها فيما جاء بعد ذلك من قرون .

وقد قدم العلوي دراسة خاصة بالمعاني ومصادرها من الألفاظ ، وجعلها بالإضافة إلى حصولها من البلغاء على ثلاث مراتب .

المرتبة الأولى . . أن يكون مقتضيها على وجه الابتداء من نفسه ، أي من غير أن يكون مقتدياً بمن قبله ، ويكون ذلك على ما يعرض من مشاهدة الحال ، وما يطرأ من الأمور الحادثة ، ومن ذلك ما أغرب فيه أبو نواس ، وأبدع ، حين رأى كأساً من الذهب فيها تصاوير وأمثال فقال حاكياً لها :

تدار علينا الراح في عسجدية .. حبتها بأنواع التصاوير فارس
قراراتها كسرى وفي جنباتها .. مها تدريها بالقسي الفوارس
فللراح ما زرت عليه جيوبها .. وللماء ما دارت عليه القلانس

المرتبة الثانية . . ما يوردونه من غير مشاهدة حال فيجرى عليها ، ولكن يقتضبونه اقتضاباً ، ويخترعونه اختراعاً ، فمن ذلك قول على بن جبلة يمدح رجلًا بالكرم :

---

(٢٨) مفتاح العلوم : ٤

تكفل ساكني الدنيا حميد .. فقد أضحت له الدنيا عيالا
كأن أباه آدم كان أوصى .. إليه أن يعولهم فعالا

المرتبة الثالثة . . ما يكون وارد على جهة الاحتذاء على مثال سابق ، ومنوال متقدم ، وهذا كالبخل ، فانه ورد عنهم فيه أشياء كثيرة كلها دال على مقصود واحد في الهجاء به ، كقول أبي نواس :

شرابك في السراب إذا عطشنا .. وخيرك عند منقطع التراب
فما روحتنا لتذب عنا .. ولكن خفت مرزئة التراب[٢٩]

وقد تداخل العلوي كثيراً مع إدراك عبد القاهر لمفهوم المعنى ، إذ تصوره على مستويين :

الأول : تأتي فيه المعاني الأول الناتجة من المستوى السطحي للصياغة ، أو بمعنى آخر : المعاني التي نحصل عليها من الألفاظ المجردة .

الثاني : الذي تتجلي فيه المعانى الثواني التي يومأ إليها بالمعاني الأول ، ومدار الأمر في هذا المستوى على (العدول) أو (الاتساع) الذي يحول الصياغة من المألوف إلى غير المألوف في (الكناية والاستعارة والتمثيل) .

ويختصر عبد القاهر المستويين في مقولة محددة هي (المعنى ومعنى المعنى) . أي أننا نعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى ذلك المعنى إلى معنى آخر « فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك ، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي تكس تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشي والحلي »[٣٠] .

وهذه المعاني تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي ، الخارجي والداخلي ، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية التي تجمع بين الشيئين ، أو

(٢٩) الطراز : ١ / ١٨٧ - ١٩٦ .

(٣٠) دلائل الاعجاز : ٢٦٢ - ٢٦٤

الأشياء عن طريق علة حكمية غير حقيقية ليس لها سند يبرر الجمع بينها ، أي أن المعنى يتحرك خارج دائرة العقل بمنطقيته الصارمة ، ومقولاته القاطعة ، فالشعر « يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل »(٣١) .

وهذا النحو التخييلي لا يمكن ضبطه داخل قوالب محددة ، حيث يسير ـ في أغلب خطوطه ـ في حركة معاكسة للمنطق والواقع ، حتى يكون من الصعب إسقاط حكم عليه يرده إلى مرجعه ، لأنه بلا مرجع أصلاً ، والتحرر المرجعي هو الذي وسع مسالكه ، فلا حدود لإمكاناته التعبيرية ، ولا نهاية لتشقيقاته . وعدم التناهي لا يأتي بحكم الامتداد ، وإنما بحكم الكثافة ، حيث يأتي المعنى على مستويات يتراكم بعضها فوق بعض ، ثم تتدخل الصنعة الحذرة لتفتق منها شبهة الحقيقة ، وروعة الصدق « باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل »(٣٢) .

وإذا كانت أدبية المعنى تجعل من تحولاته شيئاً بعيداً عن منطق العقل ، فإنها من ناحية أخرى تباعد بينه وبين المدرك الحسي ، حقيقة أن الحواس هي الوسيلة الأولية للإدراك عموماً ، لكن دورها يتوقف بعد نقل المدرك من الخارج إلى الداخل ، ثم تحوله إلى الخارج مرة أخرى في تشكيل لغوي ، وفي مثل ذلك لا تكون العين ـ مثلاً ـ وسيلة إدراك ، بقدر ما تكون نافذة ينطلق منها الوعي ليعيد تشكيل الواقع تشكيلاً فنياً ، فلا يتم مراعاة « ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحتويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة »(٣٣) .

---

(٣١) أسرار البلاغة ـ عبدالقاهر الجرجاني ـ نسخة السيد محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت سنة ١٩٧٨ : ٢٣٥ .

(٣٢) السابق : ١٣١

(٣٣) السابق : ١٣١

- ٦ -

وليست تحولات البنية للوصول إلى الهيكل الأسلوبي مجرد ربط الشكل بالمضمون ، أو مجرد ربط مجموعة من الألفاظ كيفما جاء واتفق ، وإنما التحول يتجاوز عملية (الضم) إلى (عملية التعليق) ، حيث تلعب العلاقات النحوية دوراً بالغاً إخبارياً وإبداعياً ، ومن خلال التعليق يكتسب التحول خواصه الإبداعية ، فتأتي الإفادة ، مضافاً إليها كماً متوازياً من الملاحظ الشكلية التي أفرزتها البلاغة ، ليكون التضافر بين النحو البلاغة قمة الأدبية .

إن دخول النحو بكل حقائقه التحويلية إلى منطقة الأدبية ، قد ساعد على تحقيق النظم سطحاً وعمقاً ، وغياب التعليق النحوي يؤدي - بالضرورة - إلى افتقاد الناتج الدلالي ، حيث يأخذ التحول طبيعة تراجعية ، فتصير الدوال إلى أشتات معجمية لا تقدم أي قيمة إنتاجية ، في حين أنها في (التعليق) تتحول إلى نسق إبداعي .

وربما كان هذا الإدراك وراء توجه عبد القاهر الجرجاني إلى شطر النظم بين نظم نثري له طبيعته النحوية ، ونظم شعري له طبيعته أيضاً ، أو لنقل إن لكل منهما إمكانات تعليقية مميزة .

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند هذا الحد ، إذ نجده يربط الإمكانات النحوية بطبيعة اللغة والتحول من مرحلة المواضعة الاتفاقية ، إلى مرحلة الانتهاك التي تتنافى مع المردود المعجمي ، فالمبدع يتعامل مع لغة تمثل مفرداتها نوعاً من الرمز الإشاري الذي يمكن تجاوزه داخل الأبنية البلاغية كالاستعارة والكناية والتمثيل ، على أن يلاحظ في كل ذلك الانسجام الذي يجب أن يعيد (الانتهاك) إلى النظام ، فتجميع المفردات لابد أن يدخل دائرة (التأليف) من حيث الصوت ، ومن حيث التعليق ، ومن حيث الدلالة ، وبهذا وحده يتحقق (النظم) بمعناه الدقيق ، وهو ما يتيح للدراسة الواعية أن تتمكن - كيفياً - من

متابعة الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل تركيب معين ، بامتداده داخل تركيب آخر ، بالاعتماد على تقاليد البلاغة وقواعد النحو(٣٤) .

وإذا كانت عملية التعليق هي التي تضع المفردات داخل سياقها الخاص ، فإنها ـ أيضاً ـ تجعل من الصياغة انعكاسا للواقع بعاداته وأعرافه وأصوله ، وكأن اللغة والحياة أصبحتا مظهرين لحقيقة واحدة ، أي أن الأسلوب يصبح انعكاساً للقيم الاجتماعية بكل فضائلها ، وبكل رذائلها ، وانعكاساً لخواص الامتياز والضعف في أهل اللغة .

ويبدو أن هناك مفارقة في نظرة المفكرين اللغويين والبلاغيين ينبع من النظرة الفلسفية للوجود . وأثر ذلك في المساحة المتاحة التي يتحرك فيها المتكلمون .

فعندما ساد الاعتقاد بتحرك الإنسان في عالم مخلوق سلفاً ، أصبح كل ما يواجهه له وجوده المنظم المتسق ، وبهذا يكون الأسلوب ـ خصوصاً ـ واللغة ـ عموماً ـ شيئاً خارجياً بالنسبة للإنسان ، وأظن أن هذه كانت نظرة البلاغيين العرب للخطاب القرآني ، وتجاوزتها إلى الخطاب الأدبي ، بل كانت وراء كثير من ملاحظاتهم البلاغية ، وخاصة في المجاز العقلي .

أما النظرة إلى اللغة بوصفها من مبتكرات الإنسان ، فإن ذلك يربطها بالتجربة المعيشة ، ويجعل منها كائناً حياً متحركاً ، ويتيح للدوال عملية النمو والتبادل الدلالي ، مما يجعلها صالحة للإجراءات الاختيارية ، على معنى أن المبدع هو الذي يخلق أسلوبه كلما حاول التعبير عن نفسه ، وهنا نشعر أن مجموعة القواعد يضعف سلطانها ، ولا يبقى لها وجود فعلي إلا في المجال التعليمي . وإذا كان التحول الذهني يقتضي حضور العناصر المحسوسة التي قد تكون لغوية أو غير لغوية ، فإن العناصر اللغوية ـ وحدها ـ هي القادرة على خلق خصوصية (الأجناس) الأدبية ، على معنى أن الشعرية أو النثرية كامنة في

(٣٤) انظر : قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني ـ د . محمد عبدالمطلب ـ القاهرة سنة ١٩٩٠ : ٥٩ ، ٦٠ .

التشكيل اللغوي ، فلا يكون الشعر شعراً بذاته ، وإنما هو شعر بما يستمده من خواص تعبيرية وإيقاعية تحقق له تفرده البنائي ، وكذلك الأمر في النثر . حقيقة قد تكون هناك تجربة ، وهناك عاطفة ، لكن الذي يصنع الأدبية هي اللغة بكل إمكاناتها وطاقاتها ، وبهذا يكون الشاعر أو الناثر مبدع تراكيب قبل أن يكون مبدع فن أدبي وفي هذا ـ وحده ـ تتمثل عبقريته .

وعلى هذا يكون الفارق في بناء الأسلوب ، فارقاً في عملية (التحول) المصاحبة لعملية التعليق وارتباطها بتقاليد معينة اكتسبتها الشعرية ، كما حازتها النثرية ، وحققت ـ بها ـ كل بنية خصوصيتها .



المصطلح اللسانى النقدى بين واقع العلم وهواجس توحيد المصطلح

محمد النويرى

كانت نيتي التعليق على تعريب كتاب جان كوهين : « بنية اللغة الشعرية »[1] الذي أنجزه محمد الولي ومحمد العمري من المغرب الشقيق ، استجابة لدعوة كريمة تلقيتها من الدكتور عبدالفتاح أبومدين للمشاركة في العدد الخاص الذي عقدته مجلة « علامات » للمصطلح النقدي . وفي الأثناء طالعت مقالاً أصدرته مجلة « الوحدة » الصادرة بالمغرب العدد ٩٧ ، أكتوبر ١٩٩٢ ، ربيع الثاني ١٤١٣هـ للسيد عبدالنبي اصطيف بعنان « نظرة في مصطلح النقد العربي الحديث والمؤثرات الاجنبية فيه» واللافت في هذا المقال ان صاحبه جمع بين أمرين يجتمعان في المادة . فهو من ناحية يتحدث عن القضية حديث من لم يكابد مشاقها ويتناولها تناولا سطحياً يبعد بها كثيراً عن حقيقتها . وهو من ناحية أخرى يغض من اعمال غيره غضاً مؤسفاً ويجرحها بغير وجه حق ، تجريحاً لا يمكن السكوت عنه . الأمر الذي حدا بي أن أقف عند القضية لأقلبها إلى بعض وجوهها التاريخية والنظرية عسى أن نخرج بها من السطحية التى يلقيها فيها هذا المنحى في التناول منحى أعد هذا المقال مثالا له . وأرجأت المقال الذي كنت عقدت النية على انجازه الى فرصة لاحقة . وعسي أن أبين أن طرح صاحبنا مسألة توحيد المصطلح النقدي هذا الطرح الذي بني على أساسه أحكاماً على النقد العربي سوداء قاتمة[2] كان طرحا في غير محله . حيث إنه لا المصطلح النقدي من ناحية ولا المصطلح اللساني من ناحية أخرى (والكثير من المصطلحات النقدية هي في الأصل مصطلحات لسانية) كان فى أى وقت من الأوقات موحدا حتى فى البيئة الثقافية التى ظهرت فيها هذه العلوم الانسانية ، وعسى ان ندرك ان المصطلح مهما كان المجال العلمي الذي ينتسب اليه لا يمكن

أن يكون صخرة من جلمود لا يتأثر بالمجالات العلمية التى تحيط به . ذلك ان العلوم والعلوم الانسانية بالذات يؤثر بعضها في بعض ويتأثر بعضها ببعض ويستعير بعضها مصطلحات البعض . يريد الأستاذ صاحب المقال ان يكون المصطلح واحداً موحداً ، قلعة حصينة تمنع مفاهيم العلوم الأخرى من أن تقترب منها وله في ذلك آراء إن هي إلا أماني إذ ما أبعدها عن واقع العلوم . فما رأيه لو تأمل أصول عدد كبير من مصطلحات المعجم اللساني وهو المعجم الذي أطنب في الحديث عنه . فإنه متبين ان شاء الله أن عدداً لا يستهان به منها مستمد من علم النفس وتأثر فردينان دي سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) ، أب اللسانيات المعاصرة بالـ Cestalttheorie لا يخفى على أهل العلم(ع ٣) ، والعارفون يعلمون أن ليونار بلومفيلد أب البنيوية التوزيعية (١٨٨٧ ـ ١٩٤٩) لم يزد على أن جعل من السلوكيةbehiviorismeمنهجاً عملياً في البحث اللساني فتبني طرائقها وعدداً كبيراً من مصطلحاتها . وقل قريباً من هذا في تشومسكي (١٩٢٨ . . .) وتأثره بالرياضيات والفلسفة . كذلك فإن اللسانيات استعارت مصطلحات كثيرة من علم الأحياء والفيزياء والرياضيات والمنطق والاعلامية والطب بمختلف اختصاصاته .

ومن ناحية أخرى فإن اللسانيات تحولت مبكراً إلى علم رائد يعير غيره من العلوم الانسانية مصطلحاته ووسائل اجرائه ويكفي أن نذكر في هذا السياق مجرد تذكير بأعمال أصبحت معروفة لدى الباحثين مألوفة . من أبرزها أعمال كلود لفي شتراوسC. Levi strauss : « الانتروبولوجية البنيوية »(٤) -Antropolo. gie Structural

ورولان بارتR. Barthes : بداية من كتابه « أساطير »Mythologics (5) إلى أعماله اللاحقة .

وميشال فوكوMichel Foucault : « الكلمات والأشياء »(٦) وغير هؤلاء كثيرون .

ذلك لنعلم أن لا حدود بين العلوم وأن لا ضير في أن يستعير الواحد منها مصطلحات الآخر .

وإذا كان عدد من العلماء الأجلاء في سائر أنحاء البلاد العربية يبذلون في إطار تعريفهم بمختلف العلوم ونقل مصطلحاتها الى العربية جهوداً نقدرها حق قدرها وإذا كانت اللسانيات منها بالذات وجدت لدي عدد من الباحثين العرب اهتماماً متزايدا فإن صاحبنا يكتفي بالحديث عن القضية حديث الجالس على الربوة . لا بل يجرح ويستنقص أعمال غيره وهو ناعم البال قرير العين .

فيحكم على جملة أعمال بأنها « لاتؤدي الفائدة المرجوة منها » . ثم يتناولها عملا عملا فيكيل لها ما شاءت له قريحته « العلمية » من أحكام معيارية . فإذا بأحد خيره ما عرفت الساحة العلمية « مبتديء » « لم يستوعب ما يكتب عنه « واذا بعمله المتعلق بالمصطلح النقدي « نسخ ومسخ » (كذا) لو كان للسيد الكريم شيء من رصانة الباحث وحصافته لتريث طويلا قبل ان يقول في اعمال غيره بغير علم ولوزن عبارته زنة تكشف له عن فداحة الخطأ الذي وقع فيه باتهامه شيخاً كان يحصل له شرف كبير لو تيسر له أن كان أحد تلامذته ولكن لا يسعني إلا أن أقول مع القائل :

هـــل يضر البحـــر أمسى زاخـــراً
أن ري فيـــه غـلام بحجـــر

ولنتجاوز هذا المقال !

إن المصطلح اللساني يعاني أزمة . هذا لا شك فيه ، ولكنها أزمة غربية المنابت والأسباب والعوارض قبل ان تكون أزمة في الفكر اللساني العربي استمد بعضهم صفاته لها من معجم الامراض فإذا هي « سرطان »(7) وما يشبه السرطان من الاسقام وأسباب الأزمة عديدة منها ما يتصل بطبيعة البحث العلمي بإطلاق ومنها ما يتصل بخصوصية الدرس اللساني في نشأته الأولى أولا ثم في الصيرورة التى سلكها العلم في مرحلة ثانية . ومنها ما يتعلق بسلوك الباحث وأخلا قياته .

أما وضع المصالح عندنا فهو لا يكاد يختلف عنه في الثقافة الغربية . مع خصوصيات لعلنا نقف عندها في مرحلة لاحقه من هذا العمل .

١ ـ طبيعة البحث العلمي وتعدد المصطلح

ارتقت اللسانيات الى مرتبة العلم لانها سلكت منهجيته ملاحظة وتصنيفا للظواهر التي تقبل الملاحظة . والعلم بحث واستقصاء لا يعرفان الاستقرار . ذلك انه تساؤل أبدي وحيرة لا تقف عند حد . إذ المسلمات النهائية لا مكان لها في مجال البحث العلمي . إذ ما أن يصل الباحث الى درجة في البحث حتى تتراءى له في العمل تخوم جديدة تغريه بمزيد البذل . من ثم كانت الحقائق العلمية التي تبدو في مرحلة من مراحل الاختبار قوية متماسكة متهيئة لان تصبح جزءا من ماضي العلم كما أصبحت حقائق علمية عديدة عناصر من تاريخ العلوم . من ثم كانت الصياغة العلمية الحق هي تلك التي لاتكون جازمة ، قاطعة ، وإنما هي صياغة تحتمل الدحض كما تحتمل الاثبات . يقول كارل بوبر وهو أحد المناطقة المعارصرين :

« إن ما يسم النظرية العلمية ليس فقط احتمالها الصواب وإنما أيضاً احتمالها الخطأ» فبنية الصياغة فيها تهيئها لأحد الاحتمالين بحسب ما يكشف عنه البحث ويهدي اليه الدرس . من ثم كان التغير والتعديل والتنقيح من أبرز السمات التي تميز النظريات العلمية . وبسبب من هذا أمكن لها أن تتقدم وتتطور مكتشفة الجديد ومستحدثه الطريف الذي لم يسبق اليه . وهل يتطور العلم دون أن تتطور مصطلحاته ؟ ذلك لا يكون لان منزلة المصطلح من النظرية العلمية هي منزلة القطر من الدائرة . ولا يمكن لتلك أن تتطور بمعزل عن هذا . يقول أنطوان مايي Antoine Meillet (1866 -1936) وهو لساني فرنسي من أبرز تلاميذ فردينان دي سوسير : « باعتبار أن النظريات التي لها دور ثبيت المفاهيم محكومة بالتطور فإنك توشك بحكم التقدم العلمي أن تري النظريات وقد حملت في حطامها المصطلحات نفسها » (٨) .

١١ ـ تعدد المصطلح وجه من وجوه تطور العلم

إن منزلة المصطلح من العلم هي منزلة الجهاز العصبي من الكائن الحي عليه يقوم وجوده وبه يتيسر بقاؤه إذ ان المصطلح تراكم مقولي يكتنز وحده نظريات العلم وأطروحاته . فهل العلم في نهاية الأمر إلا « مصطلحات أحسن

إنجازها » كما يقول جول ماروزو[٩] من ثم كان وضع المصطلح مرتبطا الى حد بعيد بوضع العلم . فلا ننتظر أن يكون المصطلح ناضجاً والحال أن الموضوع الذي يفصح عنه مازال متردداً مضطرباً ولا نتوقع أن يكون صارماً في ضبطه والحال أن المادة التى يترجم عنها مازالت تقتضي الدرس والضبط لذلك لم يكن بدعاً أن يساير المصطلح تقدم البحث العلمي فينضج كلما نضج وتتضح أبعاده كلما أضيئت قضايا العلم واتضحت أبعادها .

لذلك لم يكن غريباً أن يتخلي العلم عن مصطلحات كان يأخذ بها الى أخري مستحدثة بما أنه يتخلي عن نظريات كان يقول بها الى أخرى مستحدثة . وليس عجباً أن يعدل الباحث من بعض المفاهيم التي تقوم عليها نظريته فيعدل مصطلحاته وقد يتخلي عن بعضها يشكل نهائي بما أنه قد يتخلى عن بعض نظريته بشكل نهائي . هذا في العلوم الصحيحة وفي أمور قد تتصل بتشريح القلب أو جراحة المخ . دون أن يصل الأمر في أي الاحوال الى الى حدود الفوضي التي تعطل التواصل بين العلماء . أو تخل بمنظومة العلم . هي تلك قاعدة العلم وطبيعته : بحث متواصل واستحداث دائب . وانتظام متجدد واصطلاح يعقب اصطلاحا .

فأين وضع المصطلح اللساني من هذا كله ؟

١١١ ـ وضع المصطلح اللساني في البيئة الثقافية الغربية

لم يكن المصطلح اللساني في أي مرحلة من مراحل العلم على ما يظن بعض الناس من « الوحدة » والاستقرار لأسباب منها ما يتصل بطبيعة البحث العلمى كتلك التى كنا نشير اليها ومنها ما يتصل بخصوصيات البحث اللساني . ومسألة تضخم المصطلح اللساني مسألة قديمة أثارها جول ماروزو في مقدمة معجمه الذي أصدره بباريس سنة ١٩٤١ والعلم مازال يافعا . فطرح إشكالية المصطلح اللساني طرحاً ينبيء بالأزمة التي سيشهدها ووقف عند مسألة تعدد المصطلحات التي تتناول المفهوم الواحد قائلا :

«وقد نجم عن ذلك تنوع كبير واضطراب شديد جديرين بأن يحولا بين المبتدئين وفهم العلماء وبأن يمنعا العلماء من أن يفهم بعضهم عن بعض »(١٠) .

ويبدو أن طبيعة المعطي الذي ينطلق منه البحث اللساني كان من العوامل التي تفسر قلق المصطلح واضطرابه . فالظاهرة اللغوية كانت من أكثر الظواهر درساً في مختلف الثقافات الانسانية . وهذا من شأنه أن يسمح لجانب كبير من المصطلحات القديمة بالتعبير عن المفاهيم الجديدة على صعوبة المعادلة في ذلك وعسرها . فتلك دلالات قد لاتتسع للمدى المفهومي الذي ترمي إليه هذه . وهكذا يأتي المصطلح متأخراً عن محتوى المفهوم أو متقدماً عليه بشكل يجعل العلاقة بينهما غير مستقرة . وهذا يسمح للباحث بالعدول عن هذا المصطلح الى ذاك أو يحمله على أن يضع مصطلحة وضعاً جدياً وينحته نحتاً جديداً « حسب صدف الاكتشافات والإيحاءات »(١١) كما يقول ماروزو مرة اخرى .

ثم إن موقف الثقافة اللغوية اللسانية عصرئذ . من هذه اللسانيات الناشئة ـ وهو موقف مناويء في جوانب عديدة منه ـ قد يفسر مرونة عدد من العلماء إزاء مسألة المصطلح ، حيث يري عدد منهم ضرورة ان يكون وضع المصطلح اللساني مختلفاً بعض الشيء عن وضع المصطلح في العلوم الصحيحة ليتسم بشيء من المرونة تيسر ذيوع العلم وتيسر قبول الأوساط الثقافية له . يقول ج .

فندرياس « على اللسانيين أن لا يسموا معجمهم بتلك الصرامة التي تتخذها العلوم الفيزيائية أو الكيميائية فإن المفردات اللسانية مطاطية elastiques وتنضوي على جانب من التقدير »(١٢) هذا الموقف الغريب لا يبدو منعزلا إذ هو يمثل اتجاهاً رسم بدايات الدرس اللساني الغربي . وهو يفسر هذا التنوع الذي ميز وضع المصطلح اللساني فيه . فالاهتمام اتجه أكثر الى حل الاشكاليات المهمة التي يثيرها البحث حلاً يستجيب الى إرضاء العلم من ناحية والجمهور المثقف من ناحية أخرى . ومن ثم تركز الاهتمام على الفكرة والطرح النظري للقضايا والحلول العلمية والاجرائية التي يمكن ان يتصورها لها الباحث . أما البعد المصطلحي فإنه لم يمثل عند أصحاب هذا الاتجاه محوراً أساسياً .

هذا المنحي في التقدير يذهب إليه لوي هيلمسلاف Louis (1899-1965) Hjelmslry وهو لساني دانماركي متشبع من البنيوية السويسرية وهو يري أن « المصطلح إنما هو مسألة ذوق ولا يمت الى حقائق الأمور بصلة »(١٣) . ومن ثم لم يحتفظ من مصطلحات الاستاذ الذي يقر بأستاذيته (دي سوسير) الا بنزر قليل وذهب الى التجديد في أغلبها والأمثلة عديدة بلغت ستة ومائة نكتفي بالاشارة الى نموذجين منها . يتعلق الأول بالمقابلة التي أقامها فردينان دي سوسير بين الدال والمدلولSignifiant/ Signifie فقد أصبحت مع هيلمسلاف مقابلة بين عبارة ومضمونrxpression/ contem والملاحظ ان مدلول المقابلة يكاد يكون واحداً ولكن المصطلحات هي التي تغيرت .

أما المقابلة بين LangueوParole (وقد تعمدت السكوت عن المقابل العربي) فإنها تصبح عنده مقابلة بينSchema (شكل) من ناحية وNome(سنة) و Usage (استعمال) من ناحية أخرى . يلتقي الطرف الأول من المقابلة مع ما يعنيه دي سوسير بمصطلح Langue.

أما الطرف الثاني من المقابلة فهو أيضاً يقوم على مقابلة بين Usage - Norme فالاول يتعلق باللغة في شكلها المادي كما يحددها الانجاز الاجتماعي في حين أنUsage يتعلق بجملة العادات التقطيعية لمجتمع معين . إن الاطار الذي يتحرك ضمنه هو إطار سوسيرى ولكنه يعتمد الى مزيد التحليل مما حمله على تفكيك المصطلح وتفريعه .

وقد أصبحت بعض الأعمال ظواهر تلفت الانتباه لكثرة ما يبالغ أصحابها في التجديد المصطلحي والأمثله عديدة من ذلك العمل الضخم الذي أصدره جاك داموراث وادوارد بيشون بين سنتي (1927 -1950) حيث بالغا في تسمية المفاهيم المعروفة تسميات جديدة ندر أن عاد اليها الباحثون عدا اشارات قليلة لا تتناسب مع حجم العمل .

وهكذا نجم عن هذا المنحي في التقدير وضع هو إلى الفوضي أقرب منه الى الانتظام العلمي حيث إن الواحد من الباحثين يكاد يستقل بمعجم مصطلحاته . يقول مازوزو : « لايتردد البعض في ان يجددوا إما لتسمية مفاهيم جديدة أو

ليعطوا تحديدا أحسن للمفاهيم المعروفة وهكذا يصل الواحد منهم الى ان يكّون في مجاله معجمه الخاص به »(١٤) .

لقد عرف علم اللسانيات بداية من المنتصف الثاني من هذا القرن تراكما في أطروحاته فتعددت مدارسه وتكاثرت نظرياته واتسم وضع المصطلح فيه « بالتضخم والبابلية » على حد عبارة جورج مسونا والأسباب عديدة .
فالمصطلح لا يستقر أحياناً لأن مضمونه لم يتحدد تحديداً كافياً فتراه يضطرب بين عدة دوال لا يكاد يجد استقراره عند واحد منها . والأمثلة عديدة نكتفي بنماذج منها . من ذلك ان التواصل بين المتكلم والسامع يتم على أساس منظومة لغوية قائمة على نظام من الدوال يحيل على نظام من المدلولات يمكن ضبطها جميعا وتحليلها .

ولكن قد تتوفر السلسلة النطقية على ظواهر نغمية تساهم في التواصل ولكن يصعب تحديدها ضمن وحدات يمكن تحليلها . هذا الوضع اللساني كيف نصطلح عليه اصطلاحا يساعدنا على التمييز بين ما يمكن تحليله وما لا يمكن . هنا اختلط الباحثون . لذلك نجد جملة أسماء تحيل علي مسمى واحد . Marginal Supra segmental- Peripheral - وهذا مصطلح انقليزي نسخته الفرنسية نسخا . والكلمات الثلاث تشير بنفس الدلالة ولكنها سلكت اليها مسالك مختلفة فالأول يشير الى أن هذا المصطلح اللساني من صميم السلسلة ولكنه فوقها . أما الثاني فهو ينبئنا بأنه في هامشها في حين أن الأخير يوميء الى أنه يوجد في محيطها .

ومن ذلك تلك الوحدات التي يسميها اميل بنفنيست Les indictcurs وهي وحدات إشارية تشمل الضمائر وأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان . هذه الوحدات أطلق عليها رومان ياكبسون مصطلحاً انجليزيا وهو shifters وهو مصطلح ترجمة ياكبسون نفسه بـ Embrayeurs علماً وأن المصطلح الانجليزي نفسه مستعمل في الفرنسية ، التى تجد فيها مصطلحين آخرين هما - doixis و ACtualisateurs أما المصطلح الذي يبدو أنه استقر أكثر فيها فهو مصطلح : Ies. Deictiques ولا شك أن دراسة هذا المعطي اللساني التي انطلقت مع بنفنيست

وتواصلت مع آخرين ممتدة إلى أركيوني[١٥] ساعدت على انضاج مضمونة ومن ثم نضج المصطلح واستقر .

IV ـ الترجمة عامل من عوامل تعدد المصطلح اللساني

إن جانبا كبيراً من الخلط في المصطلح اللساني كان أثراً من آثار الترجمة . فالمصطلح تكون له دلالة معينة في اللغة التي يوضع فيها . فإذا نقل الى لغة اخري اختلطت تلك الدلالة لأن الأسماء لا تشمل حقولاً دلالية واحدة في سائر اللغات . ولقد كان فردينان دي سوسير على وعي تام بالقضية لما أشار إلى خصوصية المقابلة الي عقدها بينLanjue/ Parole (مرة أخرى أصمت عن المقابل العربي متعمداً) منبها إلى أن هذه المفاهيم ليست لها نفس القمية في بقية اللغات التي يعرفها . ففي الألمانية نجد كلمةSprache وهي تشمل في آن معا دلالة المصطلحين الفرنسيين Langue/ Parole أماRede الألمانية أيضاً فهي تناسب تقريباً مصطلح Paroleمع إضافة معني discours في حين أن المصطلح الفرنسي Sermo يشمل المصطلحين الفرنسيين Parole- Langaage وهذا ما جعله يقول : «لا توجد كلمة تناسب مناسبة دقيقة مفاهيم [Langage/Langue/Parole] بالشكل الذي حددناه أعلاه »[١٦] .

وفعلا فلقد ترجمت المقابلة بين Langue/Parole في الألمانية الى Sprache/Rede وفي الانجليزية إلى Languge/Spech وفي السويدية إلى Sprak/tal وفى الاسبانية Lengua/Habla ولكن أيا من أزواج المصطلحات هذه لم يرتق الى عين الدلالة التي يرمي إليها فردينيان دي سوسير ومن ثم فأنها لم تعرف ما عرفه الزوج المصطلحي السوسيري من سيرورة وذبوع . ولعلنا ندرك ان الاختلاف في ترجمة مثل هذه المصطلحات ليس وضعاً خاصاً باللغة العربية وانما هو وضع شامل يستدعي التفكير دون تهويل .

والمهم في رأيي هو إدراك القيمة الدلالية للمصطلح فهذا من شأنه ان يساعدنا على تجاوز الأشكال الذي يمكن أن توقعنا فيه الترجمة فمصطلحLangage تعني عند فردينيان دي سوسير الظاهرة اللغوية باعتبارها مؤسسة بشرية[١٧]

كونية لاتختلف في بعدها المؤسساتي عن سائر المؤسسات التى عرفتها المجتمعات البشرية . أما Langue فهو النظام الذي يتعالي على الافراد هي « جملة القواعد التي تحدد ضمن حالة لغوية معينة استعمال الاصوات والأشكال ووسائل التعبير التركيبية والمعجمية فهي تجريد باعتبارها نظاماً متعالياً وهي ظاهرة اجتماعية بما أنها توفر النمط الذي يحتذيه كل أفراد المجموعة اللغوية الواحدة في افعالهم اللسانية وردود أفعالهم . أماParole فهي تخص الاستعمال الفردي لهذا النظام المتعالى فهى ظاهرة فردية محسوسة تخرج بالوضع اللغوى من وضع التجريد الى وضع المحسوس ومن وضع القاعدة الى وضع استعمال القاعدة . هذا الضبط يحسن استحضاره عند ترجمة المصطلح إذ من شأنه أن يساعد على سد الثغرة التى قد تنجم عن الترجمة .

ويمكن من تعديل دلالة المفاهيم المترجم إليها بما يمكنها من موازاة الكلمات المترجمة . وهكذا تصبح ترجمة المصطلح بمثابة المواضعة الجديدة التى تطرأ على المصطلح القديم فتدخل به حقلا اصطلاحياً جديداً .

إن عدم الانتباه الى دلالة المصطلح في اللغة المنقول منها من شأنه أن يوقع في أخطاء فادحة مضحكة أحيانا من ذلك تلك النادرة التي يرويها جورج مونا في مقدمة عمله « معجم اللسانيات » معرضاً ببعض من بذل جهداً في التمييز بين Structural - Structurel مع أن الاختلاف الوحيد بينهما مأتاه اختلاف مصدرهما ، فالدلالة واحدة لكن الأول ترجمة من الالمانية والثاني ترجمة من الانجليزية .

إن الترجمة كما تري منفذ كبير الى تعدد المصطلح . انظر مثلا مجال التواصل فإننا نجد في اللغة الفرنسية مصطلحات عديدة تعبر عن الزوج المصطلحي : المتكلم / السامع (الباث/ المتقبل)

Locuteur / auditeur

emetteur / recepteur وهو ترجمة عن الانجليزية

encodeur / decodeur

destinateur/ destinaire.

وهذا أيضاً نسخ للزوج الانجليزي destnator/ destinatee

٧ـ وضع المصطلح اللساني ـ النقدي في الثقافة العربية

إن وضع المصطلح في ثقافتنا العربية ليس أحسن حالا منه في الثقافة الغربية رغم الجهود المحمودة التي بذلها ويبذلها اعلام التفكير اللغوي فيها . والأمر طبيعي بما أننا نتحرك في تعاملنا مع المعرفة اللسانية فوق أرضية غربية فكان طبيعياً أن لاتكون مصطلحاتنا موحدة بما أن مراجعنا ليست كذلك ومراجعنا يشيع فيها الاختلاف الاصطلاحي أكثر من الاتفاق لاسباب عدة منها مايقره البحث العلمي ومنها مايثير قلق العلماء ويحدوهم الى التفكير في بعض الحلول . ولكن أحدا منهم لم يطرح مسألة توحيد المصطلح هذا الطرح الساذج الذي نجده هنا وهناك . ومع وعينا بخصوصية ثقافتنا فإن الدعوة الى توحيد المصطلح تبدو لي قضية زائفة وعلى غاية من السطحية لانها تحجب عنا القضايا الحقيقية التي ينبغي أن نركز فيها اهتمامنا . ثم إن طرح مسألة توحيد المصطلح يصبح خطيراً لانه في بعد من أبعاده حكم على البحث العلمي بالجمود والعلم أنما يجد تربته الخصبة في الاختلاف الخلاق أما الثابت الذي لايأتيه الباطل فهو خارج عن طريق الانسان .

على أنى لا أماري في أن مسألة المصطلح اللساني تقتضي تفكيراً جاداً حتى لا يتحول الأمر إلى فوضى فيعمد الواحد إلى أن يضع مصطلحاته كما اتفق ودون مناسبة أحياناً فتستغلق الافكار وتندرس المقاصد وتغيب المفاهيم . فعوض أن ندعو الى توحيد المصطلح ، حري بنا أن ندعو الى البحث عن منهجية علمية في التعامل معه .

إن العوز اللغوي هو في أصله عوز حضاري يتجاوز إمكانات الافراد والجماعات . فالفكر العربي لم يعش المخاض العلمي الذي أثمر في كل الحقول العلمية الصحيحة منها والانسانية عن أشياء ونظريات ونتائج نضطر الى الاخذ بها أو القول بها لكننا نصطدم دائماً بمشكل التسمية وهو أمر ليس سهلاً خاصة في المجال النظري الذي لايسفر عن أشياء مادية محسوسة وإنما يسفر عن أفكار ومفاهيم ومجردات . والمعاناة العلمية تصحبها دوما معاناة لغوية يكون فيها المصطلح توأم المفاهيم يولدان معا في لحظة واحدة . والفكر عندنا لم يعش في أغلب الاحيان هذه المعاناة وهكذا فإن الاطار الحضاري العام لا ييسر مهمة الذين يحاولون التعريف

بهذه العلوم وترجمة مصطلحاتها . وكلما كان الفرد مبادراً إلى الأمر رائداً واجهته الصعوبات أكثر ، صعوبات تترك آثارها في عمله مهما اجتهد .

وإذا ما تجاوزنا هذا الإطار الثقافي العام الذي يطول الجميع نجد أسباباً أخرى تخل بجهودنا وتقعد في بعض الاحيان بمقاصدنا .

فالبعض منا يعمد الى ترجمة مصطلحات دون أن يسلم بسائر دلالاتها في البيئة العلمية التي نشأت فيها فتأتي الترجمة إما قلقة نابية أو قميئة قاصرة لاتؤدي دلالة المصطلح دلالة شافية . والأمثلة عديدة لا تعوزنا .

ان الجهد العلمي من شأنه أن يكسب المصطلحات المعروفة دلالات خاصة هي أثر من آثار ذاك الجهد فتختلف دلالة المصطلح باختلاف المدرسة التي ينتسب اليها . إن الوحدة الدنيا غير الدالة (الصوتم ـ الفونيم) لايفهما الدارسون فهما واحداً . فمن دي كورتناي DeCourtenay الذي اسرف في إضفاء البعد النفسي عليها الى دانيال جونس الذي بالغ في ابراز بعدها الصوتي . جاءت دراسات عديدة متوسطة هذين الطرفين فبلومفيلد يلحُّ على صلة الصوتم بالنظام اللغوي ومن ثم فهو يركز على صفة التجريد فيه[١٨] أما تروبتسكوي Troubetskoy فهو يعرفه بأنه « أصغر وحدة في وسعها أن تقابل على مستوى الدال بين دليلين لغويين » مثل : صاغ / ساغ فالصاد صوتم يختلف عن السين لان التفخيم فيها أكسب الكلمة معني يختلف عن معني الكلمة الثانية . فثمة عنده الحاح على الناحية المعنوية الوظائفية . وله في الصوتم آراء كثيرة طرحها في كتابه « مبادىء الفونولجيا » الذي صدر سنة ١٩٣٩ . وهكذا ، فإن المصطلح الواحد تختلف دلالاته باختلاف المدارس والأعلام . ومن ثم ساغت هذه النصيحة التى يقدمها أندري مارتيني : « علينا أن نجتهد في أن لا نستعمل مصطلحات خاصة بهذه المدرسة أو تلك دون أن نحددها ودون تبرير استعمالنا لها[١٩] . وعلى هذا الأساس نري بعض المصطلحات وقد اتخذت عند بعض الباحثين أرقاماً تناسب دلالاتها المختلفة ضمن سائر المدارس . ففنولوجيا عند كلود حجاج هي فنولجيا . . الى فنولوجيا ٧ . والارقام من ١ الى ٧ تحيل الى مدارس مختلفة ومن ثم إلى دلالات مختلفة . فجدير بالمترجم أن ينسب ترجمته إلى المدرسة أو المدارس التي ينتمي اليها المصطلح فإذا تكاثرت فإنه يكتفي بأهمها . كذلك فإن

تذكيراً موجزاً بتعريف المصطلح عند هذه المدرسة أو تلك من شأنه أن يجعل الترجمة أكثر إفادة .

وقد يترجم البعض مصطلحات كانت قد ترجمت دون مراجعة الترجمات السابقة ومحاولة الاستفادة منها ، ومن ثم فهو لا يبرز عدولا ماعنها ولا يبين فروقاً ما بين هذه الترجمة وتلك فتتكاثر الترجمات دون سبب واضح . وإن كان السبب في الحقيقية واضحاً فنحن لا يقرأ بعضنا لبعض ولا يقدر بعضنا جهود غيره من الدارسين حق قدرها . هكذا نري ان المصطلح الواحد قد ترجم عديد الترجمات دون أن يبين اللاحق الأسباب الموضوعية التي اقتضت منه التخلى عن الترجمة السابقة النقص في الأولى ولأن الثانية أكثر ضبطاً ؟ أم لانه انطلق من مدرسة غير التى انطلق منها الأول ؟ أم لسبب آخر لاضير على كل حال في ان يبديه .

وقد يبرر البعض عزوفهم عن هذا المصطلح أو ذاك بأنه غير عربي صميم . فيضرب عنه صفحا بدعوى أنه بدعة لغوية وليت شعري أي المصطلحات اللسانية ليس بدعة فإن لم يكن في لغته ففي معناه . فعندما ننقل الكلمة القديمة من دلالاتها القديمة التى تقرها لها المعاجم الى دلالة لسانية حادثة بالمعنى الذي تقره هذه المدرسة أو تلك نكون قد حولنا دلالتها أو علي الاقل أكسبناها دلالة جديدة لم تكن تحتملها قبل ذلك ـ فالدخيل فيها وان لم يكن لغويا فهو معنوي . والعربية منذ القديم لاترى غضاضة في قبول الوافد اللغوي تمر به أو تأخذه في لغته والناظر في النصوص العربية القديمة يدرك ذلك بكل يسر .

وبعد فإن القضية ليست بالسوداوية التى تصورها بعض الاقلام فالوضع الاصطلاحي يعاني بعض الفوضى ولكنه كما لاحظنا وضع عام يعاني منه العلم في كل الثقافات وهو يقتضي عندنا كما يقتضي عندهم اجتهاداً في البحث عن أرضية منهجية توفر أقصى أسباب التناسق . وإن أول خطوة في طريق هذه المنهجية هي الحرص على ان نوفي البحث حقه فلا نقصر في الالمام بالمعطيات والتعمق في درسها فإننا ـ إن فعلنا ـ نكون قد خطونا خطوة نحو الاتفاق . ذلك أن الاتفاق حول مضمون العلم ومادته لايمكن إلا أن يكون سابقا للاتفاق حول المصطلح . وإنه لمن غير المعقول أن ننشد انسجاما في مواقفنا من المصطلح ونحن لم نلم بالمادة العلمية التي تكتنفه .

الهوامش

(١) j. Cohen: Structure du Langage Poetique. Flammaron. Paris, 1988.

(٢) اقرا حكمه الغريب ص ١٤٠ : « ... ويكفي ان نشير الى انها تلقي بظلها على حركة ترجمة المصطلح الادبي والنقدي وتضيف الى الوضع البائس للنقد العربي الحديث مما يدفعه درجات بعد دركات الى هاويته التى يتردي فيها » .

(٣) Gestalttheorie : كلمة المانية تعني نظرية الشكل .

Gestalt : بنية ، شكل ، اتجاه في علم النفس غلب على بدايات هذا القرن وعرف شعبية واسعة . انظر فصل Encyclopcdia universalis. Cestaltisme.

على أنه يحسن التنبيه الى ان دي سوسير يلح على نفي البعد النفسي عن مباشرته اللسانية .

(٤) C. Levi- Strauss: Anthropologie structural. paris. plon, 1958.

(٥) R. Barthes : Mythologirs. ed. du Seuil,Paris.

(٦) Michel Foucault : Les mots et Les Choses. Gallimard, Paris, 1967.

(٧) انظر مقدمة : Ceorges Mounin : Dictionnaire dee La Linguistique. P.U.F, Paris, 1974.

(٨) Antoine Meillet : Bull. de La Soc. de Ling. N. 87, p.44.

(٩) j. Marouzeau : Lexique de la terminologie linguistique. paris, 1943

(١٠) نفس المرجع ، ص ٩ .

(١١) نفس المرجع ، ص ٥.

(١٢) انظر : j. Vendryes : Revue Celtique.1928, p.374.

(١٣) Louis Hjelmslev: Principes de Grammire. p. 57.

(١٤) ماروزو : المرجع المذكور اعلاه ، ص ٩.

(١٥) جورج مونا : المرجع المذكور اعلاه ، صXI.

(١٦) انظر : Catherine Kerbret- Orechionie: L,Enonciation. Armand Colin, Paris, 1980

الفصل الثاني خاصة من ص ٣٤ الى ١٢٠ .

(١٧) يحسن التنبيه في هذا السياق الى ان فردينان دي سوسير لم يجزم بهذا الراي .

لكن بعض تلاميذه يلح على هذا البعد المؤسساتي في الكلام . انظر خاصة :

Andre Martinet : ELements de Linguistique Generale. Armand Colin, 1980

(١٨) H.A. Gleason : Introduction a La Linguique. ed. Larousse.

من ص : ٢٠٧ الى ص : ٢١٥.

(١٩) Andrc Martinet: Economie des changements phonetiques. Berme. A. Francke. 20 ed. 1964, p. 12.

تقنيات السرد الروائى
فوضى المصطلح

محمد صالح الشنطى

تعددت الاتجاهات النقدية الحديثة وتعددت مناهجها ونماذجها وخصوصا فى ميدان النقد الروائى وتحليل الخطاب السردى ، وقد أدى ذلك إلى انتشار مصطلحات متكاثرة فى هذا الميدان نتيجة لكثرة الباحثين فيه خصوصاً فى مجال اللسانيات ، وبرز علم السرد أو السرديات (Narra tology) ، وقد استفاد هذا العلم من الثورة المنهجية التى قادها الشكلانيون الروس ضد منهجيات التحليل التقليدية فضلاً عما أسفرت عنه جهود العالم اللغوى الشهير (دوسوسير) ، وقد ظهر ما يسمى بالسردية السيميائية مع ظهور كتاب بروب « مورفولوجيه الخرافة » [1] ١٩٤٨ ، ولكن بروب لم يشر الى مصطلح السردية ، وإنما كان تودورف أول من اجترح هذا المصطلح ، وقد ظهر العديد من الكتب التى تعاملت مع هذا المصطلح بوصفه فرعاً على الشعرية بمفهومها الحديث فظهرت كتب تحمل عناوين « شعرية الرواية » و« شعرية السرد » من ذلك كتاب « القصة والخطاب : بنية السرد فى الرواية والفيلم » لسيمور شاتمان ، وكتاب « الشعرية البنيوية » لجوناثان كيلر ، وقد صدر عدد خاص بالسرد من مجلة « اتصالات » ١٩٦٦م واحتوت على دراسات مثل « مدخل للتحيل البنيوى للسرد » لبارت ، و« مقولات السرد الأدبى » لتودورف و« حدود السرد » لجنيت ، وتبلور كعلم منذ صدور كتاب جيرار جنت «خطاب السرد» عام ١٩٧٢[2] ، وبهذا تجذرت أصول السرد وتقنياته فى مجال النقد الروائى ، وذلك فى مواجهات المناهج التقليدية فى معالجة الأعمال الروائية ، والتى تقوم على مقاربات انطباعية ينتفى عنها الطابع العلمى ، ومن الطبيعى أن ينهض من النقاد

العرب المعاصرين من يحاول استثمار هذا العلم وتأصيل مقولاته سواء من خلال الترجمة أو السعى إلى إقامة نظرية عربية لتحليل الخطاب الروائى وفقاً للمناهج الحديثة ، ومن الطبيعى أيضا أن تنشأ فوضى فى مجال المصطلح لتعدد المصادر التى اعتمد عليها المترجمون من ناحية ، والاجتهاد الفردى خارج الاطار العلمى المؤسس من ناحية ثانية ، وقد حاولت فى هذه الورقة التعرف على هذه المصطلحات والوقوف عليها من خلال جهود جملة من الدارسين والنقاد المتخصصين فى هذا المجال .

السرد والسردية :

مصطلح السرد والسردية من المصطلحات التى تعرضت لغير قليل من الاضطراب والخلط والتداخل ، ولعل ذلك ناجم عن الترجمة وعن انتقال الكلمة من مستوى الى اخر ومن حقل معرفى الى حقل مختلف .

والسرد من الكلمات ذات الجذور فى مجمعنا اللغوى العربى ، وعلى الرغم من افتقارنا الى المعجم التاريخى الذى يتتبع تطور الألفاظ العربية ودلالاتها بناء على قرائن حضارية تلابس اللفظ فى النصوص التى يرد فيها ، كذلك فإن الانتقال من الحقل الحسى إلى الحقل التجريدى من الناحية الدلالية يضىء هذه المسألة ، فسرد وأسرد بمعنى ثقب الحلق ، وسرد خف البعير بمعنى خصفه والسرد الدرع وسمى كذلك لتداخل حلقاته (٣) ، كل ذلك يصب فى دائرة الدلالة الحسيّة ، ويرتبط بمرحلة مبكرة من تاريخ الحضارة العربية ، كما انه ينبىء عن النواة الدلالية التى انبثق عنها المعنى التجريدى حيث يعنى السرد التتابع والترابط من ناحية ، وبمعنى الاختيار والعزل حيث يدخل فى اطار الدلالة الحسية القطع والقص بمعناه المحسوس ، وقد شهد الطور الاخير لهذه اللفظة فيما نحسب اقتراباً ملموساً من المعنى الاصطلاحى ، فالسرد يعنى الخبر والبيان والقصة ، وقد ارتبطت كلمة السرد بالقص ارتباطاً وثيقاً .

وقد تباين المفهوم الاصطلاحى وتدرج من العموم إلى الخصوص فصاحبا (معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب)(٤) يعرفان السرّد بأنه مصطلح عام يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار ، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال .

والسرد من وجهة نظر اخرى العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه حدث ، فهو من خلال هذا التصور برهاني عقلي ، وهذا مفهوم عام أيضا غير أن مراجعة مفاهيم السرد في البلاغة العربية والنقد القديم بشكل تشير الى ارتباط السرد بالقصة ، وهو ما يسمى بالاستهلال والعرض ويطلق على الجزء القصصي من الدعوى التي ترفع أمام القاضي ، وقد ارتبط بفن الخطابة لدى البلاغيين اللاتينيين ، وخصوصاً « كينتليانو « Quintiliano الذي قرر أن غاية السّرد الإقناع العاطفي ، وهو الذي أضفى على السرد الطابع الأدبي وحرره من الترتيب الزمني وأقامه على أشكال من التصوير والحيل التي يصطنعها السّارد ، وقد ظل مفهوم السّارد عاماً يتصل بأنماط من القول الخطابي وغيره(٥)

وقد استقرت السّردية كفرع من « الشعرية Poetics » التي لا تعني السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب ، بل يقصد بها باختصار شديد العنصر الجمالي الذي هو جماع الخصائص الفنية التي تمنح العمل الأدبي أدبيته ، فهي تبحث في مكونات الخطاب الإبداعي ككل بل تذهب الى أبعد من ذلك اذ يرى تودوروف أن العمل الأدبي في حد ذاته ليس هو موضوع الشعرية ، بل ان موضوعها هو الخطاب النوعي(٦) . وبهذا فإن السّردية ينسحب عليها هذا التعميم في كتابات الالسنيين ، فهي لا تقتصر على الفنون القصصية والروائية والملحمية ، فالسرد يعني منحى القص في أي فن ، ولكن هذا المصطلح نال من العناية ما جعل الباحثين يتبعونه في مختلف فنون القول وخصوصا القصصي منها . فما لبث أن أصدر فلاديمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية ، لكن من جاءوا بعده ، تبين لهم أن النموذج الذي اقترحه لتحليل السّرد في هذا النمط القصصي يمكن أن يغطي أنواعاً اخرى فأخذ وافي تحويره وتعميمه ، وجهد الكثيرون من أجل تبينّ قواعد اللعبة السردية من أفلاطون الى هنري جيمس ، ولم يقتصر ذلك على الباحثين الأجانب بل شارك المعاصرون من النقاد العرب في استنباط اللعبة السردية على نحو ما فعل عبدالفتاح كليطو في كتابه « الأدب والغرابة » (٧) الذي جعل ميدانه الرئيسي التراث العربي القديم ، وسامي السويدان في كتابه « دلالية القصص وشعرية السرد »(٨) ، وقد عمل الناقد سعيد ياقطين في كتابيه « تحليل الخطاب الروائي »(٩) و« انفتاح النص الروائي »

[10] على الاستفادة من جهود المعاصرين لاقامة نموذج اجرائى نقدى مرن قابل للتطبيق على الخطاب الروائى العربى المعاصر ، كما حاولت يمنى العيد فى كتابيها « تقنيات السّرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى »[11] و« الراوى : الموقع والشكل ، بحث فى السرد الروائى »[12] الاستفادة من جهود المعاصرين فى تحليل النصوص الروائية العربية » وقد فعلت سيزا قاسم الشىء ذاته فى كتابها « بناء الرواية ـ دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ »[13] بالاضافة الى عدد آخر من النقاد والباحثين العرب سترد الاشارة إليهم تباعاً فى هذا البحث .

ومن الواضح أن معظم هؤلاء قد اعتمد التصنيف الثنائى فيما يتعلق بالسّرد الروائى فميزوا بين ماهو حكاية فى هذا السرد وبين ماهو قول مستفيدين من الشكليين الروس الذين استخدموا مصطلحين محددين للدلالة على ذلك هما المتن الحكائى (Fable) ويعنى الحكاية كما يفترض أنها قد حدثت فى الواقع ، أى بمراعاة منطقى التتابع والتراتب ، وهو أى ـ هذا المصطلح ـ يحدد وجود افتراضى قبلى ، ثم المبنى الحكائى (Sujet)[14] والمقصود به المتن الحكائى مرويا او مكتوبا فى صيغته الفنية الجمالية ، وعلى مستوى آخر فإن المقصود بالحكاية سلسلة الأفعال بوصفها وقائع ، فهى الفعل الذى يمارس من قبل أشخاص باقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص ، وأما الخطاب فهو القول الذى يجسد هذه الوقائع ، من هنا كان الفصل بينهما أمرا غير ممكن ، ولكن التعامل مع الخطاب الذى هو مناط الجمالية والفنية فى تحققها الملموس وإنما يتم على المستوى النظرى لغرض التحليل فحسب وسيتضمن بالضرورة الاشارة المتتالية الى الحكاية وعناصرها .

وقد اختلفت المصطلحات المتعلقة بالسّرد فى الأعمال النقدية العربية المعاصرة لأنها تنهض فى المقام الأول على الترجمة وعلى الاجتهادات الفردية ، لذا كثرت الأسماء المختلفة للمسمى الواحد وتكاثرت حتى بدا نوع من الفوضى فى هذا المجال ، ولسوف نحدد المحاور الأساسية التى نهض عليها الخطاب النقدى فى تحليل الأعمال السردية الروائية أولاً ، ثم نتحدث تفصيلاً عن مظاهر الفوضى فى المصطلح .

بادىء ذى بدء أود أن أشير إلى تداخل النموذج الاجرائى عند النقاد العرب المعاصرين فيما يتعلق بالسرد ، ولكنهم يتفقون فى الوقوف عند العناصر

الأساسية ، فهناك من يتبنى مقولات جيرارجينت الثلاث : زمن القص وهيئة القص ونمط القص ، وهناك من يتبنى تعريف (جان لوفيف) للقص منطلقاً للتحليل السردى وهو التعريف الذى نصّه : « فلنتفق على أن نطلق اسم القص على كل قول يستحضر الى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقى فى بعديه المادى والمعنوى ويقع فى زمان ومكان محددين ، ويقدم فى أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر بالاضافة الى منظور الراوى وذلك اختلافاً من الشعر »(١٥) لذا ارتكز التحليل على بناء الزمن الروائى وطرائقه ، وبناء المكان الروائى وأساليبه وبناء المنظور الروائى وأشكاله .

وهناك من أقام نظرية السرد على ما أسماه اللفظ القصصى والملفوظ القصصى اعتماداً على جيرار جينت أيضا الذى يقرر أن ثمة أبعادا ثلاثة لكل واقع قصصى : الحكاية والقصة (النص) والسّرد (الخطاب)(١٦) .

ويرى آخرون أن عناصر الخطاب القصصى ثلاثة هى : الزمن ، الصياغة (ويسميها السّرد) ، و« التبئير »(١٧) وذلك استخلاصاً من مختلف الطرائق التى عرضها منظرو الخطاب الروائى واستفادة من جهود اللسانيين حيث اتكأوا على معيارية النموذج اللغوى التى تقرر أن السرد جملة كبيرة من أهم مظاهرها : الزمان والضمائر والصيغ والمظاهر ، وهى التى أفرزت تلك التصنيفات الثلاثية فى تحليل السّرد . ويترجم صلاح فضل مقولات جينت الثلاث بـ(الزمن والصيغ والصوت) .(١٨)

ويميز باختين بين أسلوبين من أساليب السّرد فى الآداب العالمية وهو يركز على الجانب اللغوى بشكل واضح ، ويرى أن الخط الأسلوبى الأول يسود فى الرواياتالتى تطمح الى تنظيم التنوع الكلامى للغة المحكية والأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه أسلوبياً ، أما روايات الخط الأسلوبى الثانى فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبلة الى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعا « أوركستراليا » (١٩)

وباختين الذى تنتسب اليه المدرسة التى ظهرت فى الحقبة المتأخرة من الشكلية جامعة ما بين الشكلية والماركسية مهتم بالخطاب من حيث هو ظاهرة اجتماعية مبقياً على نظرته الى الأدب بوصفه انعكاساً مباشراً للقوى الاجتماعية ولذلك فقد

قسم الخطاب الروائى الى نمطين نمط لا تسمع فيها الأصوات المتباينة بل تخضع لسلطة الروائى كما لدى تولستوى ، وديستوفسكى ، وسمى هذا النمط بالنمط الوحيد الصوت أو (المونولوجى) ، ونمط اخر مضاد يمثل شكلاً جديداً « متعدد الأصوات » وأسماه النمط « الديالوجى » حيث لا توجد أى محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التى تعبر عنها الشخصيات المختلفة ، ولا يمتزج وعيها بوعى المؤلف أو تذعن لوجهة نظره فهى ذوات فاعلة لها كلماتها المباشرة الدالة فى الوقت نفسه[٢٠] .

ويرى باختين أن التنوع الكلامى وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائى وحتى حين لا يكون هناك وجود للفكاهة والمحاكاة الساخرة حيث ينهض مثل هذا النوع من الرواية على التعدد ، وحتى حين لا يكون هناك وجود لرواية أو مؤلف مفترض أو بطل متحدث ، وحتى حين تبدو لغة المؤلف للنظرة السطحية واحدة متماسكة وذات قصدية مباشرة وعفوية ، ويؤكد اننا سنكتشف دائما مع هذا ثلاثية الأبعاد النثرية والتنوعية الكلامية العميقة التى من مهمة الاسلوب والمحددة له فى آن تحت هذا السطح اللغوى الأملس . وقد ضرب مثالاً على ذلك لغة الروائي الروسى تورغنيف فى رواياته ، حيث تبدو واحدة صافية ، ولكنها بعيدة جداً عن المطلق الشعرى ، فهى فى جملتها منضمة ومقحمة فى حلبة الصراع بين وجهات النظر التى يحملها الأبطال كما يقول .

غير أن هذا التصور الذى يطرحه ليس اجرائياً عملياً يمكن تحليل الخطاب السردى فى ضوئه ، ولكن مصطلح (الحوارية) الذى انبثق عنه ساد فى بعض النماذج التطبيقية فى النقد الروائى المعاصر وأصابه ما أصاب المصطلحات الاخرى من الخلط والتشويش[٢١] .

المصطلحات الخاصة بتكوين الزمن فى السرد الروائى وترتيبه :

اختلف النقاد والباحثون فى كيفيات التعامل مع المصطلحات الزمنية من حيث التكوين والترتيب ، أما من حيث التكوين فهناك من أغفل الحديث عنه حديثاً مباشراً مستقلاً ، وجاءت معالجته ضمنية بخلاف من أفرد له عنواناً خاصاً ، فذكر الماضى والحاضر والمستقبل مثل سيزا قاسم التى أشارت الى أن

النظرة الحديثة الى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس والحى فى الوقت نفسه ، وذلك راجع الى تأثير السينما فى الرواية حيث لا يعرف هذا الفن الا زمناً واحداً هو الحاضر ، وقد جاء الاهتمام بالحاضر نتيجة لاهتمام الروائى بحياة الشخصية الروائية النفسية والروائى عادة يحدد نقطة البداية التى تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل ، وبعدها يستطرد النص فى اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح بين الحاضر والماضى والمستقبل . وهناك من يتحدث عن زمن القص وزمن الحكاية ، وهذا يدخل فى مسألة الترتيب الزمنى .

والترتيب الزمنى وفقاً لما تحدثت عنه يمنى العيد نوعان : ترتيب ينهض على مستوى الوقائع ، وترتيب فنى على مستوى النص أو القول ، وتتوقف عند الترتيب الفنى فترى أن هناك عملاً روائياً حديثاً يتكسّر زمن خطابه السّردى باستمرار وبشكل مبالغ فيه ، وآخر يوازى فيه مستوى القول مستوى القص فى توال يطابق تواليها الوقائعى ويتماهى فيه ، إذ ذاك يبدو القص أشبه بالسّرد الأمين للتاريخ (٢٢) ، ومن الواضح أن الناقدة لم تعن بقضية المصطلح هنا فأطلقت الحديث عن الترتيب الزمنى وحصرته فى قناتين محدودتين .

أما عبدالله ابراهيم فى كتابه (المتخيل السّردى) فقد حرص على أن يبلور مصطلحات خاصة بالترتيب الزمنى فى فصل أفرده لهذا الغرض تحت عنوان « نظم صوغ المتن الروائى » فتحدث عن مصطلحات اربعة هى :

أولاً ـ التتابع حيث يترتب المتن فى الزمان على نحو متوال فتتعاقب مكونات المادة السّردية جزءاً بعد آخر دون ارتداد أو التواء فى الزمان ولهذا أعد هذا النسق فى الخطابات السّردية من أبسط أشكال النثر الحكائى التخيلى .

ومما يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات وحسب ، إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن الروائي كله . وهنا يتوقف الباحث عند الاستهلال الذي يصفه طبقا لما يقوله وأظن بأنه سليل السرود

الملحمية ، ويقوم بتحديد الزمان والمكان تمهيدًا لسيلان المتن في الزمن ولبذر ماأسماه (النبوءة الإرصادية) التي تشي بما سيكون عليه المتن(٢٣) .

وفي حين يتوقف عبدالله ابراهيم عند الاستهلال وقفة يسيرة دون أن يعني بتثبيته كمصطلح ، تولى سيزا قاسم هذا الجزء من الرواية الذي يأتي في مستهل السرد أهمية كبيرة وتثبّت مصطلحا آخر هو « الافتتاحية » موضحا أنها اختارت هذا المصطلح لنقل كلمة (Exposition) أو (Exodus) مستلهمة من افتتاحية الأوبرا حيث انها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل ، إذ تقدم بعض التيمات التي ستتطور فيما بعد ، والمعروف ـ كما تقول ـ أن الفترة الزمنية في الموسيقى ذات بداية محددة ونهاية محددة ، ولهذه البداية والنهاية مايميزها من ناحية الشكل وهذا ينطبق عليبالرواية ، ثم تتحدث عن وظيفة الافتتاحية في الرواية الواقعية وهي ادخال القاريء في عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده ، وتتحدث عن الزمان باعتباره أحد مكونين اساسيين لهذه الافتتاحية هما (الزمان والمكان) وتتميز الافتتاحية في الرواية الواقعية بكثافة زمنية كبيرة حيث ان الكاتب يحشد فيها ماضيا طويلا في حيّز قصصي صغير نسبيًا ، وترى الباحثة أن ماأسمته بالترتيب الخطي في مقابل (التتابع) يصطدم بمشكلات عديدة معقدة ، حيث ان هذا الخط يقطع ويتلوّى ، ويعود على نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة .

ثانيًا ـ التداخل ، حيث تتزامن الوقائع في بعض الأحيان ، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث ، وغالبًا مايكون زمن السرد قصيرًا قياسًا بزمن المتن الذي يتشظى دونما ضوابط منطقية كما يقول الباحث .

ثالثًا ـ التوازي ، حيث تتجزأ المادة الحكائية فيه إلى أكثر من محور فتتعاصر زمنيًا في وقوعها ، وهذا النظام من الصوغ الروائي يتم فيه الاستغناء عن الاستهلال (الافتتاحية) فيباشر الروائي تقديم المتن الذي ينتظم على المحور أو أكثر .

رابعًا ـ التكرار ، وفيه تقدم المادة الروائية أكثر من مرة على لسان عدد من الشخصيات ، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن ، ويستشهد على ذلك برواية فولكنر « الصخب والعنف » و « الرجل الذي فقد ظله » لفتحي غانم وغير ذلك ، ويعقّب على هذا النوع من أنظمة صوغ المادة

الروائية في الزمن بأنه يؤدي إلى ضمور حركة الزمان لأن الخلفية الزمانية تظل واحدة عبر أنماط القص المختلفة .

وقد استقرأ الباحث هذه النظم من دراسته للمحصول الروائي العربي المعاصر ، وهو يؤكد ان هناك نظما أخرى ، وأن النظم السالفة تتداخل فيما بينها في كثير من الأعمال الروائية .

وفيما يتعلق بترتيب الزمن فإن سمير المرزوقي وجميل شاكر يتناولان هذه المسألة في كتابهما (مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا) المسألة تحت عنوان (زمن السرد تارة) و « الترتيب الزمني » تارة أخرى) ويقسمان زمن السرد أو (أنماط السرد الزمني) إلى أربعة :

١ ـ السرد التابع ، ويقوم على رواية أحداث ماضية بعد وقوعها ، وهذا ـ وفقا لما يقولان ـ النمط التقليدي لسرد بصيغة الماضي ، مستشهدين بالمقدمة التقليدية في الحكايات الشعبية (كان ياماكان) ، وهذا يقابل نمط التتابع ، والنمط الخيطي .

٢ ـ السرد المتقدم ، وهو سرد استطلاعي يتواجد غالبًا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب ، وبالتالي فهو نوع افتراضي وليس استقرائيًا ، ويحترز الباحثان من اعتبار « السرد التابع » في روايات الخيال العلمي سردًا متقدمًا لأن المهم ليس زمن أحداث الرواية بل العلاقة التي تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية في نطاق النص القصصي .

٣ ـ السرد الآني ، وهو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية أى أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد .

وهما يشيران إلى أنه يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر .

٤ ـ السرد المدرج ، ويكون بين فترات الحكاية ، إذ ينبثق من أطراف عديدة ، ويظهر في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة حيث تكون الرسالة وسيطًا للسرد .[٢٤]

ومن الواضح أن ثمة تداخلاً بين أنماط السرد هذه وتقنيات أخرى تتعلق بالمنظور الروائي ، وسنعرض لذلك في موضعه إن شاء الله .

ويتناول موريس أبو ناضر في كتابه (الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة مسألة الترتيب الزمني في السرد الروائي : (اتجاه الزمن) حيث يتحدث عن ثلاثة أنساق زمنية هي :

أ ـ النسق الزمني الهابط ، حيث يعرض الروائي في زمن الكتابة ، نهاية زمن الحكاية ، ثم يبدأ بالنزول تدريجيًا حتى يوصلنا إلى الأصل . وهذا النسق موجود في الكثير من القصص البوليسية ، وفي بعض الحكايات الشعبية .

ب ـ النسق الزمني الصاعد ، يتوازى زمن الكتابة وزمن الأحداث ، فالأحداث تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق بشكل خطوط ، وهذا مانراه في القصص الكلاسيكية إجمالا ، وهذا ماأطلق عليه عبدالله ابراهيم مصطلح « التتابع » و « النمط الخطي » كما أسمته سيزا قاسم ، والسرد التابع كما في « مدخل إلى نظرية القصة » .

جـ ـ النسق الزمني المتقطع : في هذا النسق تتقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي ، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمنا آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحيانا قصصا صغيرة داخل القصة الكبيرة ، وهذا يقابل نمط (المتداخل) كما في « المتخيل السردي »[٢٥] .

ويشير سعيد ياقطين في كتابه « تحليل الخطاب الروائي » إلى أنماط ثلاثة ـ أيضا ـ من الترتيب الزمني قائمة على « الترابط والتضمين والترابط التضميني » حيث يعمم هذا النموذج بعد أن يستنتجه من دراسة للزمن السردي في رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني ، وهو يشير إلى أن زمن الخطاب لا يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه ، فمعظم الروايات التي درسها تبتديء باستباق زمني ثم تتحقق فيها الدائرة الزمنية بعد ذلك ، فثمة شبكة معقدة من المستويات الزمنية تتلخص في الأنماط التي أشار إليها ، وهي قريبة من التقسيمات الثلاثية والرباعية التي أشرنا اليها فالترابط يوميء إلى التتابع والتضمين إلى التداخل والترابط التضميني إلى التوازي .

وإذا ماحاولنا التعرف على الترتيب الزمني كما أوضحه صلاح فضل في كتابه « بلاغة الخطاب وعلم النص » نجده يشير إلى أربعة أنماط سردية هي : (السرد اللاحق) و (السرد السابق) الذي يعرفه بأنه القص الذي يقوم على التنبؤ

بالمستقبل مع إشارته للحاضر ، ثم (السرد المتزامن) ، وهو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث ثم (السرد المتداخل) وهو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة[٢٦] . ومن الواضح أن هذه التقسيمات هي ذاتها التي أشرت اليها سابقا مما يكشف اضطراب المصطلح في هذا المجال وتداخله .

ولعل في تحديد سيزا قاسم لمستويين من مستويات السرد هما مستوى القص الأول ومستوى القص الثاني ماينفذ من هذا الاضطراب والتداخل ، وهي تشير الى ان هناك بعض الخطوط العريضة التي يمكن تتبعها لاستكشاف الأبنية الزمنية في الرواية فقد درج الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية نستطيع أن نسميه مستوى القص الأول حيث يحرص الروائي على وضع معالم نصية تساعد القاريء على تتبّعه مثل استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة ، وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القاريء إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القاريء من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث .

وفي إطار الترتيب الزمني تتم معالجة المفارقات الزمنية وفقا لمصطلحين رئيسيين يكاد يتفق معظم الباحثين عليهما فهما : الاسترجاع والاستباق لدى سيزا قاسم ، وهما استرجاع الماضي واستشراف المستقبل لدى موريس أبو ناضر ، وهما السوابق واللواحق لدى المرزوقي وجميل شاكر ، وهما لايتداخلان فالاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها ، والماضي يتميز ايضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب . وقد اختلف الباحثون في تصنيف الاسترجاع فهناك من يرى ان الاسترجاع أنواع ثلاثة : استرجاع خارجي يعود إلى قبل بداية الرواية ، واسترجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص ، واسترجاع مزجي ، وهو مايجمع بين الاثنين السابقين . ولكل نوع تقنياته الخاصة . فالاسترجاع الخارجي يلجأ اليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث ، ؛ أما الداخلي فيتطلبه ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة ، وبعض

الروائيين اعتمد على الذاكرة في عرض الاسترجاع ، والبعض الآخر اعتمد على أحلام اليقظة والتحليل النفسي ، والفريق الثالث استخدم المونولوج الداخلي أو الأسلوب غير المباشر الحر .

في حين يرى باحثون آخرون أن السوابق واللواحق تنقسم إلى ذاتية وموضوعية ، أما الذاتية فهي تلك التي أشرنا إلى تقنيتها التي تتكيء على الذاكرة وأحلام اليقظة والتحليل النفسي ، فإذا اتصلت السوابق أو اللواحق بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد وتذكر أفكارها متعلقة بالماضي من خلال الذكريات فتلك (لاحقة ذاتية) ، وإن ذكرت التطلعات المستقبلية لتلك الشخصية فتلك لاحقة ذاتية ، وإذا أعطيت معلومات إضافية عن ماضي شخصيته خدمة لعملية السرد فتلك لاحقة موضوع وكذلك فيما يتعلق بالسابقة ، والمفاهيم المتعلقة بالاسترجاع والاستباق من حيث التعريف والوظائف متماثلة لدى مختلف الباحثين والنقاد لأنها مستقاة من مصادر واحدة .

أما المصطلحات الخاصة بطبيعة الزمن الروائي فإن معظم الدارسين يتوقفون عند نوعين من الزمن هما : زمن الوقائع وزمن القاص ، ولكن سيزا قاسم أفردت مبحثًا خاصة للحديث عن طبيعة الزمن الروائي استغرق أكثر من عشر صفحات ، وهي تُميّز بين نوعين من الزمن فتقرر أن (الزمن في الأدب) هو (الزمن الإنساني) ، وهو يدخل في نسيج الحياة الإنسانية في نطاق عالم الخبرة ، فهو زمن خاص شخصي ذاتي أي (نفسي) ويعني ذلك أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة .

وهناك زمن آخر عام وموضوعي يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة ، نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم ، وهو مستقل عن خبرتنا الشخصية للزمن مطابق لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة ، من هنا فإنها اعتمادًا على كتاب ماينهوف (الزمن في الأدب) تقسّم الزمن في السرد إلى زمن نفسي أو داخلي وزمن طبيعي أو خارجي .

وقد ميزت الناقدة بين نوعين من أنواعِ الزمن الطبيعي هما الزمن التاريخي والزمن الكوني حيث يمثل التاريخ إسقاطًا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي فهو ذاكرة البشرية ، يختزن خبراتها مدوّنة في نص له استقلاله عن عالم

الرواية ، وقد كان هذا النوع من الزمن موضع عناية الواقعيين إذ يستخدمون الحوادث التاريخية كخلفية للرواية .

أما الزمن الكوني أو الفلكي فهو إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بخاصية التكرار واللانهائية ، إنه ذو حركة دائرية تتعلق بتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة[٢٧] .

أما المصطلحات الخاصة بسرعة النص أو بطئه فقد اختلفت صياغتها من باحث إلى آخر مع الاتفاق في المدلول ، فقد عالجها صاحبا كتاب (مدخل إلى نظرية القصة) تحت عنوان الديمومة من خلال أربعة ألفاظ هي : المجمل والتوقف والاضمار والمشهد ، وهي تقابل التلخيص والوقفة والثغرة والمشهد عند مؤلفة كتاب (بناء الرواية) .

وهي عند صاحب كتاب (الألسنية والنقد الأدبي) الخلاصة والوقف والحذف والمشهد ، وقد عالجتها مؤلفة كتاب (تقنيات السرد الروائي) تحت عنوان المدة وهي عندها أربعة : القفز والاستراحة والمشهد والايجاز ، وهم يتفقون جميعا في تعريف هذه المصطلحات ويتفقون في مصطلح « المشهد » .

وتعريف (التلخيص والمجمل والخلاصة والايجاز) يتمثل في كونه المقطع الذي تكون فيه مساحة النص اصغر من زمن الحدث ، ودور التلخيص يتمثل في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف انها جديرة باهتمام القاريء ، كذلك فإنه يُستغل في تقديم عام للمشاهد والربط بينها وتقديم الشخصيات الجديدة وعرض الشخصيات الثانوية والاشارة السريعة الى الثغرات الزمنية وماوقع فيها من أحداث .

أما (التوقف والوقفة والوقوف والاستراحة) فتكون في المقاطع الوصفية البحتة إذ يصبح الزمن على مستوى القول أطول (وربما بلا نهاية) من الزمن على مستوى الوقائع فالمدة تكاد تعادل صفرا .

و(الثغرة والاضمار والحذف والقفز) كلها تُمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصّية ، وهناك من يرى أنها نوعان : الثغرة المميزة المذكورة ، وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات شديدة الإيجاز مثل « بعد مرور سنة » ، والثغرة الضمنية ، وهي النوع الذي يستطيع أن يستخلصها القاريء من النص كالمقارنة بين فترة الزواج وفترة الولادة .

أما المشهد الذي يتفق الدارسون جميعا على توحيد المصطلح الخاص به فيتميز بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم ، والمشهد يمثل الانتقال من الخاص الى العام ، حيث تتوالى الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها .

مصطلحات بناء المكان الروائي :

وقد توقف عندها اثنان من الدارسين : موريس أبو ناضر وسيزا قاسم ، ولكن معالجة سيزا قاسم لهذا الموضوع كانت أوفى وأوفر فقد تحدثت عن أهمية المكان في البناء الروائي ووصف المكان ، ثم طبيعة الوصف ووظيفته وعلاقته بالسرد ، وتناولت الأشياء والصور الوصفية للطبيعة ودلالتها ، وعلاقة الوصف بالرسم وعلاقة المكان والزمان في الوصف ، واستغرق ذلك منها فصلا كاملا من فصول الكتاب الثلاثة (من ص ٩٧ إلى ص ١٧١) أما موريس أبو ناضر فقد توقف عند وصف الأمكنة ووصف الأشياء فقط في صفحات قليلة أما باقي الدارسين الذين أشرنا اليهم فإنهم لم يهتموا بالمكان الاهتمام الكافي . وربما كان ذلك بسبب اصطناعهم لمنطق التحليل البنيوي بينما اهتمت الناقدة بالمكان لاهتمامها بالرؤية الواقعية التي تولي المكان أهمية خاصة .

مصطلحات المنظور الروائى :

هناك من يفرق بين المنظور الروائى والموقع ، وخصوصا يمنى العيد التى خصصت كتابا منفردا لهذا الموضوع تحت عنوان «الراوى : الموقع والشكل» وحاولت فيه ان تخصَّ الموقع بعنايتها ، ثم أفردت الفصل الرابع من كتابها «تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى» ، لمعالجة زاوية الرؤية والموقع ، وقد تناول سعيد ياقطين هذه المسألة تحت عنوان « التبئير » فأشار الى ثلاثة مستويات « اللا تبئير » و « التبئير الداخلى » و « التبئير الخارجى » ، فالأول خاص بالسرد التقليدى والثانى يمثل الانتقال بين الخارج والداخل ، والثالث خاص بالمنظور والملموس والمرئى ويثبت شكلين أساسيين موضحاً من خلالها العلاقة بين الراوى والقصة هما : الراوى غير المشارك فى القصة ويسميه

« برانى الحكى » . . والراوى المشارك فى القصة ، ويصطلح عليه « جوانى الحكى » ويخلص الى أربع رؤى سردية هى « رؤية برانية خارجية » وتقابل عند جينت « التبئير الصفر » أو « اللا تبئير » . ثم رؤية « برانية داخلية » وهى تقابل عند جينت « التبئير الصفر » أو «اللاتبئير» . ثم رؤية «برانية داخلية» وهي تقابل عند جينت التبئير الخارجى » . ثم رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية : والأخيرتان تقابلان التبئير الداخلى عند جينت ، وذلك يقابل السرد الذاتى والسرد الموضوعى عند توماشفسكى .

وفى « مدخل الى نظرية القصة » يُعالج هذا الموضوع تحت عنوان : علاقة السارد بالحكاية : وقد صُنفت هذه العلاقة فى اتجاهين الأول : السارد الغريب عن الحكاية ثم السارد المتضمن ، وقد عُرِّف السارد الغريب عن الحكاية بأنه راوٍ له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التى يسرد أحداثها كما فى روايات جورجى زيدان التاريخية ، وتكون الحكاية منسوبة الى ضمير الغائب ، أما السّارد المتضمن فى الحكاية فهو راوٍ حاضر كشخصية فى الحكاية التى يروى أحداثها ويلفظ هذا السَّرد باستعمال ضمير المتكلم .

أما الدكتور موريس أبوناضر فيعالج هذا الموضوع تحت عنوان : الرؤية القصصية غير أن معالجته تطبيقية محضة إذ لا يعنى بكتابة مدخل نظرى فيتحدث عن هذه الرؤية فى رواية « بقايا صور » لحنّا مينا ، ومن خلال حدثين هذا يتكلم عن « الراوى القاص » و « الرواة الخياليين » ، غير أنه يشير إلى أن « أنا الراوى » الغائب تغلب فى القصص ذات الطابع الموضوعى حيث يختفى الراوى وراء الأحداث التى ينقلها عن أبطال قصته ، وأن (أنا) الراوى فى القصص ليست هى نقيض (هو الراوى) ، فالفرق بين الاثنين فرق نوعى لا كمى ، وأنَّ الراوى الغائب فى القصص ذات الصفة الموضوعية يسعى لأن يكون حسب تعبير هنرى جيمس عاكس الأحداث والأفعال التى يقوم بها أشخاص القصة وليس صانعها ، وأنّ الراوى سواءً أقصى بصيغة المتكلم أم بصيغة الغائب يرى أشخاصه انطلاقاً من زاوية هندسية معينة .

ويقسم إلياس خورى الراوى الى (الراوى الظاهر) و (الراوى الخفى) و (الراوى المتطابق مع البطل) ، أما الراوى الظاهر فهو المنفصل عن أحداث ما يرويه ، ولكن الذى يكشف نفسه كراوٍ دون أن يقوم بالضرورة بتحديد

نفسه ، أما الراوى الخفى فهو الذى يستخدم صيغة الغائب ، وفى هذين الشكلين عن الراوى هناك سيطرة مفترضة للكاتب يصف بشمولية قد لا يراها الأبطال أو البطل الرئيسى يتواطأ مع القارىء عبر إعطائه معلومات لا يعرفها البطل أو الأبطال ، ولا يستطيعون الانتباه إليها ؛ أما الراوى المتطابق مع البطل حيث اللجوء الى أسلوب ضمير الأنا فيحلّ التطابق محل التواطؤ ، وعلاقة (الراوى ـ البطل) تستنفر العناصر المرجعية المفترضة كاستدعاء العناصر التاريخية ، أو تطابق الشخصية مع تصور فكرى مفترض ، أو رسم البطل ضمن إطار مرجعى مألوف للقارىء ، حيث يسيطر الكاتب على عناصر القصة فتصبح الكتابة على هذا النحو شكلاً من أشكال السيطرة ينقل الكاتب من خلالها من الوعى الفردى الى الوعى الجماعى[٢٨] .

وفى استعراضه للأنماط السردية عند جاب لينتفلنت يصنف سعيد ياقطين الراوى الى شكلين سرديين يقابلان (الراوى الظاهر والراوى الخفى) من جهة (والراوى البطل) من جهة أخرى ولكن بتفصيل أوفر وفهم أوسع ، وهذان الشكلان هما : « برانى الحكى » و « جوانى الحكى » كما سبق أن أشرنا ، ويفرع هذين الشكلين الى خمسة نماذج سردية : فكل واحد منهما يندرج تحته نمط سردى نظمى ونمط سردى فعلى ، يضاف الى ذلك نمط محايد فى إطار (برانى الحكى) أما (جوانى الحكى) فلا حياد فيه لأنه ينبثق من الذات ، وذلك طبقاً لما أسماه مركز التوجيه ، أما النمط النظمى فيعنى به أن الراوى فيه هو الذى يقدم العالم الروائى فهو ناظم الأحداث ؛ أما (الفعلى) فيكون مركز التوجيه فيه للفاعل أما (المحايد) فإن دور الراوى والفاعل فى التوجيه يكاد يكون معدوماً لأنه الذى يمسك بأزمة التوجيه الفعلى نفسه (المشهد) الذى يقدم نفسه بنفسه ، هذا بالنسبة (للبرانى الحكى) ؛ أما الجوانى الحكى فلا حياد فيه ، إذ لابد من حضور الإدراك الذاتى عند الراوى ـ الشخصى (المشارك فى القصة) ، لأن الشخصية فى الرواية تؤدى بالضرورة وظيفة تأويلية[٢٩] .

وتبعاً لذلك وفقاً لهذا التصنيف فإن العالم الروائى يتحدد من خلال أربعة مستويات هى : المدرك النفسى والمستوى الزمنى والمستوى المكانى والمستوى اللفظى . ويقوم سعيد ياقطين بدراسة هذه التفريعات المختلفة فى شبكة من التصنيفات والمقولات التى تلخصها سيزا قاسم فى نموذج إجرائى أكثر وضوحاً

وأقل تشعباً وذلك تحت عنوان (بناء المنظور الروائى) ، وهى تعمل على تتبع مفهوم المنظور مشيرةً الى أن مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم ، إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر منه الرائى إليه ، ويستخدم هذا المصطلح استخداماً نقدياً ، فهو ليس مجرد مصطلح فكرى أو أيديولوجي ، إنما هو رؤية إدراكية للمادة القصصية ، فالإدراك الذاتى للمادة القصصية له منطلقات عدة : فكرية اعتقادية ونفسية وتعبيرية ، وتتلوّن به رؤيته للزمان والمكان ← ، وتشير المؤلفة الى أن النقد القصصى لم يفطن لحقيقة المنظور الروائى قبل بداية هذا القرن ، وكتاب (بيرسى لوبوك) المسمى « حرفة الرواية » أول عمل علمى عالج هذه المسألة ، وقد عنى هنرى جيمس بما سمى (بوجهة النظر) فأوجد وعياً جديداً بأساليب الصياغة لدى النقاد ، وقد اعتمد لوبوك على أعمال هذا الروائى ونظرياته ، فهو يقول « فى مجال حرفة الرواية فإنى أرى أن وجهة النظر هى التى تحكم مسألة المنهج الدقيقة ـ مسألة وضع الراوى من القصة . وقد أوضحت الكاتبة أنها فى معالجتها للمنظور الروائى ستتبنى نظريات « أوسبنسكى » فى كتابه « نظرية الصياغة : بناء النص الفنى ونوعيات الشكل الفنى » ، وتطلق على الراوى « الأنا الثانية للكاتب » ، فالروائى هو مبدع العالم التخييلى بُرمَّته ؛ أما الراوى فهو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص على حد تعبيرها شأنه فى ذلك شأن الشخصية والزمان والمكان فهو أسلوب تقديم المادة القصصية .

وترى سيزا قاسم أن العلاقة بين الراوى والشخصية يمكن النظر إليها وفقاً للأقسام الثلاثة التالية طبقاً لتحليل الناقد الفرنسى « جان بويون » : (الراوى الذى يعلم أكثر من الشخصية) ويطلق على رؤيته « الرؤية من الوراء » ، و (الراوى الذى يعلم ما تعلمه الشخصية) وتسمى رؤيته « الرؤية مع » ، و (الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصية) ، ورؤيته هى « الرؤية من الخارج » ، وفى النمط الأول من أنماط الرؤية يكون الراوى عالماً محيطاً بكل شيء ويبرز من خلال تعليقاته فهو يتنقل عبر الزمان والمكان بحرية مطلقة ويخترق البيوت والأفئدة (الضمائر) وبلزاك الروائى الواقعى يمثل هذا

الاتجاه ، ويسمى هذا النمط من القص « القص غير المركز » الذى غالباً ما يؤدى الى التفكك وعدم التناسق ، فليس ثمة رؤية مركزية ينطلق منها الراوى ، ويطلق عليها « الرؤية مع » ، وهى الرؤية التى تنبثق من بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها ، فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات ، وهنرى جيمس فى روايته « السفراء » يُقدم نموذجاً واضحاً لها . أما « الرؤية من الخارج » فالراوى لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يراه ويحسه فهى تقوم على الخبرة الحسية ، وهناك من يمزج بين الأساليب الثلاثة ، وتلتمس الكاتبة « سيزا قاسم » ذات التقسيم الذى أقامه (أوسبنسكى) لمستويات المنظور فتتحدث عن (المنظور الأيديولوجى) الذى هو منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً ، وهو يتخلل العمل الروائى ولا يظهر منفصلاً عنه فى النص الحديث ، أما فى الرواية التقليدية فإن الراوى العالم بكل شىء يُبرز المنظور الأيديولوجى من خلال تعليقاته المباشرة ، أما الروائى ذو « النظرة » الحديثة فإنه يتبع تقنيات مختلفة للتعبير عن موقفه الأيديولوجى وهذا الموقف يكون غير محدد ونسبى ، وقد يذهب البعض الى اقامة أكثر من منظور للقيم ، حيث تظهر الرواية متعددة الأصوات ، وهذا النوع الذى أطلق عليه أوسبنسكى « البوليفونية » لا يتحقق إلا إذا توفرت شروط منها « تواجد منظورات مستقلة عدة داخل العمل ، انتماء كل منظور الى شخصية من الشخصيات المشتركة فى الحدث ، أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجى فقط »(٣٠) .

وبعد المنظور الأيديولوجى يأتى المنظور النفسى ، وينقسم الى موضوعى وذاتى ، وكل واحد منهما يمكن أن يكون خارجياً أو داخلياً ، والمنظور النفسى هو الذى يقدم من خلال وعى شخصية أو أكثر أما الموضوعى فهو الذى يقدم من خلال وعى الراوى المحايد ، وتشير المؤلفة الى أن ثمة خلافا بين النقاد الألمان والروس حول مفهوم الموضوعى والذاتى ، ويمكن استخدام المنظورين معاً فى العمل الروائى ويرتبط المنظور الزماني والمكانى بموقف الراوى ونوعية الرؤية ويخضع لطبيعة الرؤية ذاتية كانت أو موضوعية .

(هيئة القص ـ زاوية الرؤية ـ زاوية النظر ـ رؤية العالم ـ الموقع)

تعادل هيئة القص عند بعض النقاد المحدثين مصطلح « زاوية الرؤية » وهو مصطلح يدل على المكان أو الموضع الذى يطل منه الراوى ليرى عالم القص ، أو ليوجد مسافة بينه وبين ما يروى من زاوية محددة ينفتح عليها فيتحدد من خلاله فضاء الرؤية التى منها يستقى مادته الروائية ، و «زاوية النظر » تبدو أكثر اتساقاً مع هذا المفهوم لأن له أساسه النظرى فى علم الهندسة حيث تتبدى المرئيات وتتضح أبعاد المشهد والمسافات والعناصر المكونة كما الظلال التى تظهر جوانب دون أخرى وتنظم علاقات النسبة والتناسب بينها ، وذلك وفق الزوايا التى ينظر إليها من خلالها .

ويتداخل مصطلح زاوية النظر مع الموقع لأن كليهما يشير الى وجود علاقة ما بين الراوى والمروى ، ولكن بين المصطلحين فارق مفهومى ـ كما ترى يمنى العيد ـ لأن هناك منطلقين نظريين مختلفين فى نظر كل منهما الى النص الأدبى : المنطلق البنيوى والمنطلق الواقعى : الأول فى عزله المفهومى للنص الأدبى ، والثانى هو المنطلق الواقعى فى تثبيته المفهومى للعلاقة بين الأدبى والمرجعى أى بين الأدب وسياقه الاجتماعى ، فالأول زاوية النظر أنسب فى التعامل من وجهة النظر البنيوية حيث النص بنية شكلية مستقلة ، فالراوى هنا عنصر فنى جمالى ، فالعالم الروائى فى الحالة هذه المجال الفضائى الذى يقع عليه النظر .

وترى المؤلفة أن الراوى عنصر مهيمن فهو لا يمكن أن ينظر إليه على أنه عنصر من عناصر السرد متعادل معها على المستوى الوظيفى لأن الراوى يختفى خلفه المؤلف ، فهو الذى يمسك بلعبة القص ويشكل بنية النص التى تقول وتفضى ، فالعلاقة بين عناصر القص تقوم على التزامن فى حين تنهض هذه العلاقة بين البنية ككل وبين الراوى على حد التفاوت . وتخلص الكاتبة الى القول : إن كل تعبير هو تعبير عن موقع وكل موقع هو موقع أيديولوجى ، إنه موقع يقول ، والقول علاقة ، والعلاقة نظر باتجاه موضوع ، وتوجّه الى مخاطب . . وفى هذه العلاقة منشأ لأيديولوجى يسم مواقع النظر والتوجُّه يتفاوت بتفاوت هذه المواقع ، يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه

المواقع ، فزاوية الرؤية تعبير فنى يتداخل بالضرورة مع الموقع الذى هو مرتبط بالهوية الايديولوجية لأن التعبير بحكم طبيعيته الاجتماعية أيديولوجى .

أما وجهة النظر فقد تعنى فلسفة الروائى أو موقفه أو موقفه الاجتماعى والسياسى ، وقد تعنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائى - كما يقول انجيل بطرس سمعان - العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية ، وقد أشار إلى أنه يستخدم هذا التعبير العربى ترجمة للتعبير الانجليزى Pointof view ، وهو التعبير الذى استخدمه هنرى جيمس ودأب النقاد من بعده على استخدامه(٣١) .

أما رؤية العالم فهى - فى استخداماتها لدى البنيويين التوليديين - بنية فكرية تتوسط بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه ، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية ، وجولدمان يتعامل مع هذه البنية باعتبارها « كلية متجانسة تكمن وراء الابداع مثلما تتجلى فيه فهى أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى والمتجاوبة من حيث قوانين العلاقة الوظيفية التى تحكمها ، والتى ترتد - فى النهاية - إلى هذه البنية العميقة ، ورؤية العالم مفهوم تاريخى يصف الاتجاه الذى تتجهه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية فى فهم واقعها الاجتماعى ككل بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وأفعالها فى وحدة تصورية من ناحية ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى ، ولذلك يستخدم جولدمان هذا المصطلح باعتباره يلائم ذلك الكل المركب من الأفكار والمطامح والمشاعر التى تصل ما بين مجموعة اجتماعية وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الأخرى ، كما يقول جابر عصفور(٣٢) .

فرؤية العالم تتجاوز - كمصطلح - التقنيات السردية الى غيرها وتأخذ طابعاً أعمق يرتبط بمنظومة فكرية تشكل إطاراً فلسفياً لمنهج التوليديين وعلى رأسهم لوسيان جولدمان .

وهكذا تبدو هذه المصطلحات متداخلة ملتبسة تستخدم استخداماً عشوائياً فى كثير من الأحيان إذ يتم الخلط بين رؤية العالم ووجهة النظر وزاوية الرؤية دون تمييز .

ومن المصطلحات التى ترتبط بتقنيات السرد « تيار الوعى » ، وقد وقع خلط كثير فى استخدام هذا المصطلح ، فهو وصف خاص بالعمليات الذهنية فى مرحلة ما قبل الكلام ، وهناك طرق فنية خاصة بتقديم هذه العمليات فى لحظة حدوثها منها : المونولوج الداخلى والمقصود به الطريقة التى يقدم بها الكاتب المحتوى النفسى لشخصياته ، وكذلك العمليات النفسية فى مستوياتها المختلفة فى حالة الوعى بها قبل أن يعبر عنها بالكلام وذلك فى لحظة وقوعها ، وهناك نوعان من المونولوج مباشر ينقل المحتوى النفسى دون تدخّل المؤلف ودون افتراض وجود قارىء ، وفيه يبدو هذا المحتوى غير مترابط لأنه يقدم النسيج الفعلى للوعى وتتأكد فيه الخصائص التالية : انتفاء القصد الى امداد القارىء بالمعلومات ، والافتقار الى الترابط المنطقى والتداعى الحر ، وغياب علامات الترقيم واستخدام ضمير المتكلم ، وتردد زمن الجملة بين الماضى والماضى غير التام والحاضر ، وذلك دون تعليق أو توجيه .

وقد عرض همفرى لنوعين آخرين من الأساليب المستخدمة فى تقديم تيار الوعى هما : ما أسماه (بالتكنيك الدرامى) الذى يقدم المحتويات الذهنية من وعى شخصيتين رئيسيتين ، وهما فى حالة هلوسة حيث تتشابك فى ذهنيهما الموجودات ، وهذا الأسلوب أكثر اضطراباً وفيضاناً من المونولوج الداخلى ، والأسلوب الثانى يسميه القالب الشعرى يستخدم حيث تكون مواد الوعي ، على مستوى مُغرق فى العاطفية ، وهناك وسائل متعددة اقتضت وجودها الحاجة الى تنظيم حركة تيار الوعى ، وهذه الوسائل مقتبسة من السينما وأهمها المونتاج ، والمونتاج فى اللغة السينمائية يعنى الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار وتداعيها كالتوالى السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة ، وهناك نوعان من المونتاج استخدمهما كتاب تيار الوعى : الأول يقوم على الثبات (ثبات الشخصية) فى المكان فى حين يجول وعيها فى حركة عبر الزمن ويطلق عليه المونتاج الزمانى ، والنوع الثانى تثبت فيه الشخصية فى الزمان بينما يتحرك وعيها فى حركة حرّة عبر أمكنة متعددة ويسمى المونتاج المكانى ، وهناك وسائل

متعددة لتنظيم تيار الوعى ، وتختص بالترقيم والحروف والنظم الخاصة بالطباعة(٣٣) .

أما ما عُرف باسم الكلام والفكر المتمثل represented speach and thought ← (RST)

فهو تكنيك يعبر عن أفكار الشخصية فى زمن المؤلف الماضى (زمن الحكاية) وضمير الغائب ، وهو يعبر عن ذلك أيضاً فى لغة الشخصية العاطفية ويحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معاً ، كما يحدد باشارات شكلية فى السياق القصصي ، فى هذا الأسلوب يستطيع المؤلف بشكل مباشر أن يتمثل بدلاً من أن يقدم أو يقرر الوعى بدون أن يتضمن ذلك حديثاً داخلياً للشخصية ، فهو ترجمة لأفكار الشخصية فى عباراتها الخاصة مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب فى السرد والاحتفاظ بزمن المؤلف ، إذ يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع فى خيط السرد .

أما الادراك المتمثل represented perception فهو أسلوب يعبر فيه المؤلف عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجى بشكل مباشر كما تحدث فى الوعى ، بدلاً من أن يصف هذا العالم ، وينفرد هذا الأسلوب بعلامات لغوية مميزة ، فالملامح الدلالية له أكثر انتشاراً من العلامات النحوية المتصلة بالتركيب فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، ومع ذلك فإن مجموعة المفردات التى تنقل (المعنى الحكمى أو المعرفى) للشخصية أكبر فى الادراك المتمثل منها فى الكلام والفكر المتمثل ، وهى تشمل الصفات والأفعال والمصادر ، وتكثر الصفات التقويمية والذاتية الخاصة بالشخصية فى الادراك المتمثل(٣٤) .

وكثيراً ما تختلط هذه الأساليب دون تحديد دقيق لملامحها ، إذ يستخدم مصطلح المونولوج الداخلى للدلالة على الإدراك المتمثل أو حديث النفس وما إلى ذلك ، وعلى الرغم من أن تيار الوعى والمصطلحات الخاصة بتقنياته قد لا ترتبط ارتباطاً مباشراً فى المناهج الاجرائية التى يستخدمها السرديون ، فإنها تظل من صميم المنظور التعبيرى الذى يعتبر مستوى من مستويات البناء فى المنظور الروائى ، لذا كان لابد من معالجته .

المفارقة :

لا يقتصر مصطلح المفارقة على السرد الروائى ، بل هو عنصر بنائى فنى ، وهو مصطلح مرن مراوغ فهو يعنى التعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف ، وتعنى المفارقة أيضاً حدوث ما لا يتوقع ، وقد برزت أهمية المفارقة فى بناء القصيدة كما فى بناء الرواية ، والمفارقة إثبات لقول يتناقض مع الرأى الشائع فى موضوع ما بالاستناد الى اعتبار خفى على هذا الرأى العام[٣٥] ، وهناك المفارقة الزمنية التى تعنى وضع الشيء أو الحادثة الحاضرة فى غير مكانها التاريخى كذكر الساعة فى قصة تدور حوادثها فى عهد الرومان . وكانت الكلمة (المفارقة) تعنى ـ عند أرسطو ـ الاستخدام المراوغ للغة ، وهى عنده شكل من أشكال البلاغة ، ويندرج تحتها الذم فى صيغة المدح والمدح فى صيغة الذم ، وتعرفها الدكتورة نبيلة سالم بأنها تعبير لغوى بلاغى يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية وهى لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائى أو عاطفى ، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعى شديد للذات بما حولها ، والبعض يرى فى محاولة تعريف المفارقة ما يشبه الامساك بالضباب ، فالمفارقة لعبة لغوية ماهرة[٣٦] .

وترى سيزا قاسم أنها شكل من أشكال البلاغة التى تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة ، وهى لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلى وأكثرها تعقيداً ، وترى أن مصطلح المفارقة يغطى مجموعة كبيرة من الظواهر ويتسم بالتعقيد الشديد ، وترى أن « المفارقة اللفظية » هى المعنية فى سياق السرد ، وتعرفها بأنها شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما ، فى حين يقصد معنى آخر غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحى الظاهر ، وهى تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين : الأول حرفى ظاهر وجلى والثانى متعلق بالمغزى يوحى به خفى ، وهى تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية ، وتتحقق المفارقة اللفظية فى المستويات المختلفة من النص القصصى المعارضة فى الرواية التاريخية كما فى الزينى بركات

لجمال الغيطانى حيث تنتمى إلى مجال التضمين أو التناص طبقاً لجيرار جينت ، فقد عرف جينت التضمين بأنه يتمثل فى مجموعة من العلاقات التى تربط نصاً معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى trans texuality ، كذلك فإنها تتمثل فى الحكايات الشعبية المعكوسة فى « حكايات للأمير » ليحيى الطاهر عبدالله ، وفى « الصدى الفارق » فى رواية صنيع الله ابراهيم « اللجنة » حيث تتولد المفارقة من التعارض القائم بين المادة القصصية والطريقة التى تقدم بها هذه المادة ، وقد عرف هذا النوع من المفارقة بالمفارقة اللا شخصية impersonal irony(٣٧) .

وهكذا تبتدى المفارقة كعنصر من عناصر التقنية القصصية فى الروايات الحديثة التى تستثمر أنماطاً من التراث فى تفجير الطاقة الدلالية ، وقد آثرت أن أعالجها فى هذا الموضع لأنها تعتبر من العلامات المميزة لطرائق السرد الحديثة .

وبعد :

فإن هذه الإلمامة بتقنيات السرد الروائى ومصطلحاتها المتعلقة بالخطاب تهدف إلى الكشف عما يعانيه الباحث من اختلاط وتشويش فى هذا المجال مما يبرز الحاجة الى معجم فنى يلم شتات هذه المصطلحات ويعمل على تحديدها تحديداً علمياً حتى تستقيم مناهج التحليل ، ومثل هذا يحتاج الى عمل مؤسسى لا يقتصر على مجال السرد بل يلم بكافة المجالات المتعلقة بالخطاب القصصى بعامة ، ولقد سبق أن أشار إلى فوضى المصطلح فى هذا المجال الدكتور عبدالرحيم محمد عبدالرحيم فى مقال منشور تحت عنوان (أزمة المصطلح فى النقد القصصى)(٣٨) ، ولكنه لم يتطرق لمجال (تقنيات السرد) بل اهتم بالمصطلح الخاص بالقصة والرواية وكشف عن أسباب الأزمة واستعرض العديد من الكتب والمعاجم الخاصة ، بالنقد القصصى ، ولما كان السرد وعلم السردية من المجالات الحديثة فى تحليل الخطاب الروائى فقد آثرت أن أتوقف عنده واستعرض مصطلحات لدى نخبة من الكتاب العرب المعاصرين بقصد الكشف عن مكامن الخلط فيه وتحديد مفهوماته .

الهوامش والاحالات

(١) فلاديمير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ١٩٨٠ .

(٢) راجع : عبدالله ابراهيم ، المتخيل السردى ، مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١٥٠ وما بعدها .

(٣) ابن منظور ، لسان العرب ، دار الكتب المصرية (د . ت) مادة (سرد) .

(٤) مجدى وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٨ .

(٥) راجع : د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص
عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت آب ١٩٩٢ العدد ١٦٤ ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٦) عبدالله ابراهيم ، المتخيل السردى ، (مرجع سابق) ص ١٤٨ .

(٧) عبدالفتاح كليطو ، الأدب والغرابة ـ دراسات بنيوية فى الأدب العربى .
دار الطليعة ، بيروت ، مايو ، ١٩٨٢م .

(٨) د . سامى سويدان ، فى دلالية القصص وشعرية السرد ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١م .

(٩) سعيد ياقطين ، تحليل الخطاب الروائى « الروائى الزمن ـ السرد ـ التبئير » المركز الثقافى العربى ، ١٩٨٩م .

(١٠) سعيد ياقطين ، انفتاح النص الروائى العربى « النص ـ السياق » المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٨٩ .

(١١) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٩٠م .

(١٢) يمنى العيد ، الموقع والشكل (دراسة فى السرد الروائى) مؤسسة الابحاث العربية ش . م . م . ١٩٨٦م .

(١٣) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة فى « ثلاثية نجيب محفوظ » دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥م .

(١٤) راجع فيما يتعلق بالمبنى الحكائى والمتن الحكائى :
ابراهيم الخطيب فى ترجمته لكتاب ، نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس) مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ١٩٨٢ ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٢٩ .

(١٥) راجع ، سيزا قاسم ، بناء الرواية ، (مرجع سابق) ص ٢٩ .

(١٦) سمير المرزوقى وجميل شاكر ، مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، دار الشئون الثقافة العامة ، آفاق عربية ، العراق ، ١٩٨٥ ص ٧٣ وما بعدها .

(١٧) سعيد ياقطين ، تحليل الخطاب الروائى ، (مرجع سابق) ص ٧٥ .
(١٨) راجع : د . صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص (مرجع سابق) .
(١٩) ميخائيل باختين ، الكلمة فى الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٨ ص ١٥٦ وما بعدها .
(٢٠) راجع : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور .
دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مدينة نصر ١٩٩١ ، ص ٣٨ وما بعدها .
(٢١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مرجع سابق ص ١٢٨ وما بعدها .
(٢٢) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائى ، مرجع سابق ص ١١٧ وما بعدها .
(٢٣) عبدالله ابراهيم ، المتخيل السردى ، مرجع سابق ص ١١٥ وما بعدها .
(٢٤) سمير المرزوقى وجميل شاكر ، مدخل الى نظرية القص (مرجع سابق) .
(٢٥) د . موريس ابوناضر ، الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٩ ص ٨٥ وما بعدها .
(٢٦) سعيد ياقطين (تحليل الخطاب الروائى) مرجع سابق ص ٨٧ .
(٢٧) راجع : سيزا قاسم « بناء الرواية » من ص ٦٢ ـ ص ٧٣ .
(٢٨) راجع : إلياس خورى ، ملاحظات حول الكتابة القصصية / اللغة ـ الراوى ـ الكاتب ، دراسات فى القصة العربية « وقائع ندوة مكناس » .
مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ص ٥٣ وما بعدها .
(٢٩) راجع : سعيد ياقطين ، الأنماط السردية عند « جاب لنتفلت » .
« علامات فى النقد الأدبى » النادى الأدبى الثقافى بجدة ، جمادى الآخرة ١٤١٣هـ ، ديسمبر ١٩٩٣ ، الجزء الثانى ـ المجلد الأول ، ص ١١١ .
(٣٠) راجع : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٢١٠ وما بعدها .
(٣١) انجيل بطرس سمعان ، وجهة النظر فى الرواية المصرية ، فصول ، القاهرة .
المجلد الثانى ، العدد الثانى ، مارس ١٩٨٢ ص ١٠٣ .
(٣٢) جابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ، فصول ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ ص ٨٤ .
(٣٣) روبرت همفرس ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة دكتور محمود الربيعى دار المعارف بمصر ، (د . ت) ص ٤٢ وما بعدها .
(٣٤) راجع فيما يختص بهذه المصطلحات : حسن البنا ، عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية ، فصول ، القاهرة ، المجلد الخامس ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ١٣١ وما بعدها .
(٣٥) مجدى وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات فى اللغة والأدب (مرجع سابق) مادة (مفارقة) paraox ص ٣٧٦ .
(٣٦) نبيلة سالم ، المفارقة ، قضايا المصطلح الأدبى فصول ، القاهرة ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، ابريل ـ سبتمبر ١٩٨٧ ص ١٣١ .
(٣٧) سيزا قاسم ، المفارقة فى القص العربى المعاصر ، فصول القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، مارس ١٩٨٠ ص ١٤٣ .
(٣٨) عبدالرحيم محمد عبدالرحيم ، ازمة المصطلح فى النقد القصصى ، فصول ، القاهرة ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، سبتمبر ١٩٨٧ ص ٩٨ .

أسس المصطلحية

محمد محمد حلمى هليل

في الثلاثينيات من هذا القرن بُذلت الجهود في النمسا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي لارساء أساس علمي للمصطلحية . وقد أدت هذه الجهود إلى خلق ثلاث مدارس مصطلحية : مدرسة فيينا (انـظر Felber 1981) ، ومدرسة براغ (انظر Roudry 1969) والمدرسة السـوفييتية (في مدارسِ المصطلحية (انظر Drozd 1986) . وأصبح البحث في المصطلحات الفنية ونقل المعرفة والمهارات التقنية من لغة لأخرى يشكّل علما جديدا يطلق عليه « علم المصطلحية » Terminology Science . وهو علم ممتزج المعارف تتاخم حدوده اللسانيات وعلم الوجود (Ontology) وعلم المعلومات ولغة الأهـداف الخـاصـة (LSP) والمعجميـة (Lexicography) وعلم التـأثيـل (Etymology) . تتميز فيه مدرسة ڤيينا بتطورها والثراء في مادتها العلمية سواء باللغة الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية . . وترتكز مدرسة ڤيينا على النظرية التي وضع أسسها يوچين ڤوستر Eugen Wuster (١٨٩٨ ـ ١٩٧٧) والمعروفة باسم « النظرية العامة في المصطلحية General Theory of Terminology » (انظر Felber 1973. Buhler 1982. Felber 1982) .

النظرية العامة في المصطلحية

كُثِّفت الجهود في العقدين الأولين من هذا القرن من أجل وضع أساس علمي للتقنية في ألمانيا . وكان هذا حافزًا على البحث في اللغة التقنية للمهندسين وانضم إلى هذا البحث متخصصون كثيرون لسانيون وفلاسفة وموثّقـون ومُقيّسون . وقد تتبّع المهندس ڤوستر تطوّر اللغة التقنية في ألمانيا بكل حماس

ودرس حقل الهندسة الكهربية وحصل على درجة الدكتوراه من جامعة شتوتجارت على الرسالة التي تقدم بها وعنوانها «Internationale Sprachnormung in der Technik» ونشرت الرسالة منقّحة في عام ١٩٣١م . وتضم هذه الرسالة تحقيقا مفصّلا في المصطلحية باعتبارها أداة من أدوات الاتصال التي تعالج طبيعة التصورات ، والعلائق بين التصورات ، والروابط بين التصورات ، وخصائص التصورات ، ووصف التصورات (تعريفها) ، وصوغ المصطلحات وتقييس التصورات والمصطلحات وتدويل التصورات والمصطلحات وغيرها . وهذه الرسالة هي الأساس للنظرية العامة للمصطلحية التي تجمع بين الموضوع (individual object) والتصور (concept) والمصطلح (term) .

التصور :

تُشكَّل المعاني في اللغات الخاصة عن طريق التصورات وتُنقَل للآخرين عن طريق المصطلحات . وما التصور في حقيقته إلا تركيب ذهني مشتق من الموضوعات . ولكي نُبَلِّغ هذا التركيب الذهني نسند رمزا إلى التصور الذي يمثله . هذا الرمز عادة هو المصطلح في التواصل في الحقول المعرفية . من ثم احتلت نظرية التصورات (انظر Nedobity 1983-a. Felber 1981) مكان الصدارة في علم المصطلحية فيمكن أن ننظر إلى التصور باعتباره مجموعة من الخصائص العامة (Characteristics) التي يمكن أن يلاحظها البشر في عدد معين من الموضوعات وقد لا تقتصر التصورات على الكائنات والأشياء (التي تعبر عنها الأسماء) بل تشمل الأوصاف (وتعبر عنها النعوت أو الأسماء) والأعمال (وتعبر عنها الأفعال أو الأسماء) والأوضاع والحالات والعلاقات (وتعبر عنها الظروف أو حروف الجر أو العطف أو الأسماء) (انظر ISO 1087) . ويُعرِّف Klausmeier 1974 التصور بقوله إنه « البيانات المرتبة عن صفات شيء أو أكثر - موضوعات ، أحداث أو عمليات من شأنها أن تسمح لموضوع بعينه أو فئة من الأشياء أن تنحاز عن أو أن يكون لها صلة بغيرها من الأشياء أو فئات الأشياء » .

من ثم فالتصورية تُشكّل جزءا هاما من بنية علم المصطلحية . وتعود التصورية في تاريخها إلى الفلسفة اليونانية القديمة وخاصة علمي المنطق والوجود . وحيث إن فكرة التصور تقوم بدور حاسم في العمل المصطلحي فقد قُيِّس تعريف التصور في توصية ايزو (ISOIR 1087) باعتباره « أى وحدة فكرية يعبر عنها مصطلح أو رمز حرفي أو أى رمز آخر » . فبمقارنة الأشياء يدرك المرء أوجه التشابه أو التباين وبالتأمل يدرك المرء أن عددا من الخصائص هو المسئول عن هذا التشابه أو التباين ، وعليه في نهاية الأمر أن يجرد أو يحدد الخصائص الجوهرية التي تُشكِل أو تؤلف التصور قيد البحث . بذا نجد أن التصورات سند لا غنى عنه في التنظيم العقلي ولا غنى عنها في الاتصال البشري . لذا اعتبرها ڤوستر وسيلة من وسائل ترتيب الفكر أو عنصرًا من عناصره وآمن بأن التصنيف (Classification) هو الطريقة المنظمة لربط الأفكار عقليا أو فصلها بعضها عن بعض ومن ثم يصبح تصنيف التصورات أقوى السبل للمعرفة لأنه اذا تم لنا ترتيب الموضوعات (objects) أو تصوراتها في شكل أو نظام محدد وثبتنا هذا النظام في شكل قائمة تحصّل لدينا خريطة جيدة للحقل الخاص أو فكرة شاملة عنه (انظر Felber 1982 وكذلك Nedobity 1983-a) .

الكلمة والمصطلح :

حتى تتضح لنا طبيعة المصطلح ينبغي لنا أن نميز بين المصطلح وبين الكلمة وكذلك بين اللغة المشتركة أو العامة واللغة الخاصة .

يُميز فلبر (Felber 1983) بين الكلمة والمصطلح . . فالكلمة رمز لغوي يتألف من صيغة الكلمة ومضمون الكلمة تضمهما وحدة لا تنفصم . وقد تتسم معاني الكلمة بالتعدد أى بظلال مختلفة للمعاني . ولابد أن يتوافر للكلمة قدر كبير من المرونة حتى تُلبي كل حاجات التواصل في اللغة المشتركة ، بيد أن المعنى المحدد إنما يثبته السياق أى أن عماد الكلمة سياقها .

وأما المصطلح فهو رمز لغوي يتألف من الشكل الخارجي والتصور (وهو معنى من المعاني يتميز عن المعاني الأخرى داخل نظام من التصورات) . فلكل

من المصطلحات والتصورات وجود قائم بذاته إذ إن قصر مصطلح على تصور ماهو إلا عملية مقررة سلفا . فللمصطلح معنى واحد أو أكثر (يُلحق بتصور واحد أو أكثر) واعتمادا على ماللمصطلح من معنى محدد يتم إلحاقه بنظام محدد من التصورات ويظل هذا المعنى المحدد لصيقا به حتى وإن استخدم خارج النظام . ولهذا يعتمد المصطلح بشكل غير مباشر على نظام التصورات الذي ينتمي اليه » .

الدلالة العامة والدلالة الخاصة

نميز هنا بين اللغة العامة واللغة الخاصة ، والكلمة متصلة باللغة العامة أما المصطلح فمرتبط باللغة الخاصة . فالكلمات تبعا لـ (Johnson & Sager 1980) تتميز بالدلالة العامة (general reference) والغموض أحيانا ولا تختص بحقل محدد . أما المصطلحات فتختص بالدلالة الخاصة (Special reference) وفي اللغة العامة تتطابق الدلالة (Signification) والتسمية (designation) بينما في مجال اللغة العامة لابد بالضرورة من الفصل بينهما . فتختلف عملية تقييد المدلول (Referent) بالرمز (Symbol) بين اللغتين . وبشكل عام تُقبل كلمات اللغة العامة بلا تفكير ولا وعي وتحدث التغييرات في المعنى تدريجيا .

بينما في اللغة الخاصة تتم العملية بوعيٍ وحرص على تثبيت وتحديد المدلول بكل دقة (Sager 1980 : 15) . ومن ثم فالكلمات العامة يجرى تعريفها بطريقة تختلف عن تعريف المصطلحات . فالكلمات العامة تُعرَّف على أساس من الشواهد التي تُوضِّح الاستعمال الفعلي أى أن المعاني تُستخرج من حصيلة القرائن أو الأدلة السياقية . أما معاني المصطلحات فهي تُفرض على اساس من نصيحة الخبراء ومصادرهم في ذلك موسوعية أكثر منها معجمية . لذا كانت الكلمة محور المعجمية العامة والمصطلح محور المعجمية الخاصة . وتتضح طبيعة المصطلح في تعريف (Riggs 1982 : 144) فالمصطلحات عنده « علامات مباشرة (Signs) لكيان معيّن خارج عن حدود اللغة وبين العلامة (كلمة أو مصطلح) والكيان المسمى ليس ثمة أى علاقة غير علاقة التخصيص العَمْدِية « أو كما يقول

Nedobity 1983-a » ثمة تخصيص مُحكم ثابت لا فكاك منه بين التصورات والمصطلحات . هذا التخصيص يُقيسه إلى حد بعيد الثقاة في كل حقل موضوعي » .

منظومة التصورات :

لا تعيش التصورات في عزلة عن بعضها ولا يمكن أن نعالج كل مصطلح يمثل تصورا بمفرده فكل تصور يعتمد على التصور الآخر . وعلى ذلك فعلينا أن نولي منظومات التصورات كل عناية فالخبير يعتبر هذه المنظومات « البنية الأساسية الفكرية (Intellectual infrastructure لمجال تخصصه (Galinski,1989) . ينطبق هذا على العلوم والتقنية وكذلك على الدراسات الانسانية والعلوم الاجتماعية . فتُعرِّف المواصفة DIN 2331 المنظومة التصورية بكونها تتألف من عدد من التصورات بينها علاقات أو يمكن خلق علاقات وهي من ثم تُحدّد كلاً متصلاً . وتُظهر المقاربة المنظومية للتعريفات العلمية والتعريفات غير العلمية أى الموجهة في المعاجم غير المتخصصة الفرق الكبير موقف الإنسان غير المتخصص والإنسان المختص (مهندس بناء مثلا) (انظر Grinov 1979) إزاء موضوع معين . فعلى سبيل المثال يختلف تعريف Floor في المعجم العام للغة :

«all the rooms etc. on the Same level of a building» (The Concise Oxford Dictionary)

اختلافا كبيرا عن التعريف الفني في صناعة البناء :

«horizontal structure which carries live boards and divides a bwilding into storeys» .

فبينما يقنع غير المتخصص بالمظاهر الخارجية فحسب نجد المتخصص ينظر إلى الشيء نظرته الى عنصر داخل منظومة من التصورات المحكمة الصياغة فنلاحظ أن الكلمتين «horizontal»و «Structure» تصنعان التصور الذي نحن بصدده داخل إطار فئة أكبر من تصورات البناء «Structures» كما يحدد التعريف

الوظيفة أو الغرض «Carries live boards» إن الوظيفة الرئيسية للتعريف المصطلحي هو تبيان مكان القصور بوضوح داخل نظام من التصورات . (في منظومات التصورات انظر ملحق ١ وملحق ٣) . وتتركز أهمية هذه التصورات في العمل المصطلحي (انظر Galinski 1989 : 14 . في أنها :

ـ وحدات فكرية (Units of thought) للتعرف على الموضوعات من الناحية الابستيمولوجية .

ـ وحدات معرفية (Units of Knowledge) لتنظيم المعرفة من الناحية المنطقية .

ـ وحدات اتصال (units of communication) لنقل المعرفة .

وتختلف أنظمة التصورات عادة من لغة لأخرى ، ويمكن تحديد التشابه أو التباين بمقارنة خصائص التصورات في اللغتين .

خصائص التصور :

إن خصائص التصور التى عن طريقها يصف التعريف محتوى التصور لا يتم اختيارها عشوائياً بل وفقاً للتصنيف المنظومى للتصورات فى الحقل الخاص . فتمثل لنا (Dahlberg 1987) لهذه الخصائص بفترة المراهقة وتعريفها :

adolescance : life style from 12 to 21 years includes early adolescene as well as late adolescence.

فعُرِّفت فترة المراهقة بفترة زمنية ثمّ فُرِّق بينها وبين فترات زمنية أخرى بتحديدها (من ١٢ ـ ٢١ سنة) وشمولها للمراهقة المبكرة والمتأخرة ، أى أن التصنيف يمثل تصوراً مبنياً على العلاقة المنطقية التضمينية :

فترة حياة ← تصور علوى (superordinate)

والمراهقة المبكرة والمتأخرة تصورات تابعة (suborduiate)

Periad of life

(فترة حياة)

early — late

مبكرة — متأخرة

وحيث إن هدف التعريف للمصطلح الفنى هو التمييز والتفريق بين تصور بعينه وتصورات أخرى أصبح لزاماً أن تكون الخصائص أو علامات أو أسس التفريق صارمة إلى حد بعيد أى أن يركز التعريف على خصائص التصور الضروية والصالحة للتعرف على محتواه والتفريق بينه وبين التصورات الأخرى (انظر Felber 1984 - a : 160 , Nedobity 1983 - b Wierzbicka 1985) . وهذا كفيل بالتوصل الى المقابل العربى الصحيح . ففى حقل المطبوعات مثلاً يمكن أن نتبع معايير مثل الكمية (عدد الصفحات) ، نوعية المعلومات ، فترة الصدور (انتظام زمنى) (انظر فى ذلك Akhmanova 1974) .

العلائق التصورية

وحتى يتم لنا الفصل بين تصور وآخر متصل به يلزمنا تصنيف التصورات من أكثرها عموماً الى أكثرها خصوصية ودراسة العلائق القائمة بينها ، ثمة نوعان من العلائق منطقية ووجودية . تبنى العلائق المنطقية على أساس من التشابه بين تصورين أى على أساس الخصائص المشتركة بينها .

وأمثلتها : (١) علاقة التضمن (superordination)

مركبة / مركبة جوية

(٢) علاقة التبعية (Subordination)

كتاب / إصدارة

(٣) علاقة التداخل (Ouerbapping)

التربية / التعليم

وغيرها من العلاقات (انظر Felber 1984 - a , Picht 1985) .

أما العلائق الوجودية فهى العلائق بين مفردات الموضوعات وهذه تبنى على المجاورة فى نطاق الزمان أو المكان أو السببية أو النشأة . . الخ (انظر Picht 1985 , Felber , 1984 - a) . وبالرغم من الجهود الكبيرة التى بُذلت فلا يزال من غير الممكن وضع أى تصنيف مُوحّد للخصائص التصورية . بيد أن ثمة تصنيفات مفيدة فى حقول موضوعية معينة (انظر Knowles 1986 , Dahlberg 1981) .

المكنز المصطلحى :

قبل البدء فى تعريف المصطلح أو التصور يلزمنا نظام أو وسيلة لعرض نظم التصورات والعلاقات المتداخلة بين التصورات ، ويمكننا فى هذا الصدد اللجوء الى ما يعرف بالمكانز المصطلحية (Terminological Thesauri) أو - وهذا أسهل عملياً - إلى التصنيفات الواسعة Broad Classifications لتوضيح التصور ، فالمصطلحات أجزاء من نظام محبوك النسيج (انظر Riggs 1979) .

والمكنز المصطلحي هو قائمة مصنفة تمثل العلائق التصورية لمصطلحات فى حقل خاص معين تبعاً لقواعد تم وضعها سلفاً ، والتمثيل المكنزى للتصورات هو صفة رئيسية للمظهر المصطلحى لمعجمية اللغة الخاصة التى تُظهر البنية التصورية لحقل التخصص وهذه تُمثل ما صدق المصطلح أو امتداده (extension) وكذلك مكانه فى المحيط التصورى الواسع للبنية المعرفية الكلية (Dverall Knowledge Structere) ، والهدف من وضع المكنز المصطلحى هو التمثيل المنظومى المتماسك (Coherent Systematic representation) ويجب أن نُفرق بينه وبين مكنز اللغة العامة من نوع Roget مثلاً أو مكانز التوثيق (فى المكانز بشكل عام انظر Aitchison 9 Gilchrist 1972 Raian 1975 , Toisnley 9 Gee 1982 وفى المكنز المصطلحات Sager 1982) .

فالبينة التصورية هى عماد وصف الذخيرة اللغوية (Lexicon) للغات الخاصة ، ومن ثم يمكن وضع المعجم أو المسرد الفنى على أساس من المكنز المصطلحى .

إن وضع خُطة أو مخطط لتصنيف منظومات المصطلحات هو إجراء نأمن به .

١ - عدم حذف تصور هام فى الحقل (Felber 1982) .

٢ - عدم حدوث تناقض فى التعريف .

٣ - تأطير التصور وفصله عن غيره . ومن ثم يسهل :

(أ) الحد من الترادف والاشتراك فى المقابل العربى .

(ب) التوصل الى المقابل العربى الصحيح .

وإن لم يكن فى الإمكان تأمين تصنيف كامل شامل فيجب على الأقل محاولة تصنيف واسع لمجموعات التصورات (Nedobity 1981) ، وفى هذا المعجم

المنظومي المصطلحي ، لابد من وجود خارطة للتصورات فى صدر المعجم وترتيب تصنيفى لها يتبعه كشاف ألفبائى ، ويُعدّ معجم (Godman et al 1979) (انظر ملحق ٢) مثالاً للمعاجم التصورية حيث كل المداخل قد رُتِّبت فى مجموعات متصلة اتصالاً وثيقاً من حيث التصور أو المجال الموضوعى مما يسمح بمقارنة المدخل بما يشابهه أو يتصل به من مداخل لتوضيح معانى المصطلح كما يحوى كشافاً ألفبائيًّا .

تعريف المصطلح :

التعريف هو الوصف اللفظى لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى داخل منظومة التصورات . وثمة صلة وثيقة بين التعريف ووضع المصطلح فى بيئته أو منظومته ، فتعريف المصطلح صِنْوٌ لتحديد هويته بالنسبة للمصطلحات الأخرى (انظر 321 : Sager 1984) ، وتنحصر أهميته فى :

١ ـ ترسيخ نظام تواصلى بعيد عن اللبس بين المتخصصين ، نظام يساعد على نقل المعرفة المتخصصة الى اللغة العربية .

٢ ـ تحديد موقع المصطلح فى منظومة من المصطلحات المتصلة فى اللغة الأجنبية مما يساعد على تفهمه والتفريق بينه وبين تصور آخر مشابه فى اللغة العربية وبذا يسهل نقله الى العربية .

٣ ـ التعريف الدقيق المضبوط للمصطلح الأجنبى يتيح لنا الوصول الى المقابل المناسب فى العربية وبذلك يسهل وضع حد لفوضى المصطلح وتعدده ويتحقق تنسيقه أو تقييسه .

شروط التعريف الوافى :

من شروط التعريف الوافى :

(أ) الوضوح : ينبغى أن نصل فى التعريف الى أكبر قدر من الوضوح وذلك بالتعريف الدقيق لخاصيات التصور فهذه الخاصيات هى التى تساعدنا على تعيين الحدود الفاصلة بين تصور وآخر (70 : Sager 1980) (وانظر أيضا ASTM) .

(ب) الدقة : بما أن تحقيق التواصل الآمن من اللبس هو من أهم أهداف اللغة

الخاصة فالدقة تصبح متطلباً رئيسياً من متطلبات لغة التعريف ، لذا فالمعايير الفاصلة بين التصورات يجب أن تكون حدودها مُقنَّنة بكل صرامة (انظر هذه المعايير فى حقول مختلفة 63 - 62 : Akhmanova 1974) .

(جـ) الاكتمال : حيث إن تعدد المعانى هو من السمات البارزة للمصطلح فى بعض الأحيان يصبح من اللازم أن لا تمثل التعريفات معنى واحداً أو وجهة نظر واحدة أو أن تتحيز لمدرسة فكرية بعينها أو مؤلف بعينه والاّ أدى ذلك الى المقابل المُبهم أو الناقص .

ويصدق فلبر (Felber 1984 - a) حين يقول إن دولاً مثل الدول العربية والصين والهند لديها فرصة نادرة لوضع منظومات مصطلحية مُوَحَّدة وذلك إذا طبقت المبادىء المصطلحية ويعيب على هذه الدول اتباعها الطرائق المعجمية (Lexicographical) بدلاً من الطرائق المصطلحية (terminological) التى أشرنا إليها فى هذا البحث ، وكذلك ترجمتها المصطلحات المفردة من اللغة المصدر كالانجليزية أو الفرنسية إلى لغتها القومية .

إن أهم عمل يمكننا القيام به لنقل المصطلحات فى الحقول المعرفية المختلفة هو تمرين المتخصصين فى هذه الحقول على طرائق العمل المصطلحى وتفهم النظرية العامة للمصطلحية .

References:

Aitchison,J. and Gilchrist, A. (1972) **Thesaurus Construction: A Practical Manual.** London: ASLIB

Akhmanova,O. and Agapova, G. (1974) **Terminology: Theory and Method.** Moscow: Moscow State University.

Bühler, H.(1982) The Scientific Legacy of Eugen Wüster In: **INFOTERM Terminologies for the Eighties,** München: K. G. Saur (Inforterm Series 6), p. 69-86.

Dahlberg,I. (1978) A Referent-Oriented Analytical Concept Theory for INTERCONCEPT. In **International Classification** 5, 3: 142-151 (1981) Conceptual definitions for INTERCONCEPT. In: **International Classification** 8, 1: 16-22.

Deutsche Normen, DIN 2331: Begiffssysteme und ihre Darstellung. Beuth Verlag GmbH, Berlin 30/Köln, 1, April 1980.

Drozd, L.(1986) Schools of Terminology **Inforterm Series 8. Networking in Terminology. International Cooperation in Terminology Work.** München: K.G. Saur, p. 513-516.

Felber,H. (1973) Eugen Wüster - A Pioneer in Terminology. **Babel** 19. No. 4, p. 182-185 (Infoterm 8-73).
(1981) The Vienna School of Terminology. Fundamentals and its Theory. In: **INFOTERM Theoretical and Methodological Problems of Terminology.** München: K.G. Saur.
(1982) Standardized Vocabularies: Preparation - Structure - Function. **Infoterm** 6-82.
(1983) The General Theory of Terminology - A Theoretical Basis for Information **Cahiars de la Documentation / Bladen voor de Documentate** 37, No. 2/3, p. 85-91.
(1984-a) **Terminology Manual.** Paris: General Information Programme and UNISIST, International Centre for Terminology. (Infoterm).
(1984-b) Terminology Planning in Countries Lacking Developed Terminologies **(Infoterm** 13-84).

Form and Style for ASTM Standards (1989) 8th ed. American Society for Testing Materials.

Galinkski,Ch (1989) Terminology 1990 **TermNet News,** 24: 14-15.

Godman, A.and Payne, E. M. E. (1979) **Longman Dictionary of Scientific Usage.** London: Longman.

Grinov, S.(1979) Compiling a Thesaurus **Fachsprache** 4: 154-160.

ISO Vocabulary of Terminology. Genève: ISO, January 1969 (ISO/R 1087-1969)

Johnson, R. L.and Sager, J.C. (1980) Standardization of Terminology in a Model of Communication **Int. J. Soc. Lang:** 23: 81-104.

Klausmeier, H.J. et al (1974) **Conceptual Learning and Development. A Cognitive View.** London: Academic.

Knowles, F.E.(1986) Lexicography and Terminography : A Rapproachment In: Mary Snell-Hornby (ed.) **Züritex 86 Proceedings, 1986.** Tübingen: Francke Verlag.

Nedobity,W. (1982) Unifying Concepts in Subject Vocabularies. The Practical Application of Wüster's Research. **Infoterm** 8-82).
(1983-a) Conceptology and Semantics. A Comparison of their Methods and Examination of their Applicability in Terminology. Wien: Infoterm (**Infoterm** 1-83).
(1983-b) The General Theory of Terminology: A Basis of the Preparation of Classified Defining Dictionaries. **Dictionaries** 5:69-75.

Picht, H.and Draskau, J. (1985). **Terminology: An Introduction.** The University of Surrey: Guilford, Surrey.

Rajan, F.N. (1957) Related Terms in Thesauri in **Seminar on Thesauruses in Information Systems. Bangalore, December 1-15, 1957.**

Riggs, F.M. (1979) Terminology for the Social Sciences **(Infoterm Series 6). Proceedings of the International Symposium on Theoretical and Methodological Problems of Terminology.** Moscow 1979-11-27/30. München: K.G. Saur.
(1982) Descriptive Terminology: Its Relevance for the Social Sciences. In: **Infoterm Series** 7. **Terminologies for the Eighties.** München: K.G. Saur.

Roudny,M. (1969) The Theory of the Prague Linguistic School and the Terminological Activities in Czechoslovakia. **Babel** 15 (1969), No. 3, p. 147-149.

Sager,J. C. (1982) Terminological Thesaurus **Lebende Sprache** 27, 1: 6-7.

(1984) Terminology and the Technical Dictionary in R.R.K. Hartmann (ed.) **Lexter' 83 Proceedings.** Tübingen: Max Niemeyer.

Sager,J. C. et al (1980) **English Special Languages.** Wiesbaden: Brandstetter.

Sunly,H. M. and Gee, R. D. (1980) **Thesaurus-Making.** London: Andre Deutsch.

Sersbicka,A. (1985) **Lexicography and Conceptual Analysis.** Ann Arbor: Karoma

Süster, E.(1970) **Internationale Sprachnormung in der Technik, Besonders in der Electrotechnik** (International Standardization of Language in Engineering, Especially in Electrical Engineering), 3rd ed, Bonn: Bouvier.

polyphony

In music **polyphony,** from Gk 'many voices', refers to the putting together of different melodies in harmony; and the term has been borrowed into LITERACY CRITICISM, especially in the discussion of the structure of the novel. **Related terms are polyvocality and polyvalence.**

Polyphony is particularly associated with the work of Mikhail Bakhtin and his writings on Dostoevsky translated into English in 1973 (1st published 1929). Bakhtin argues that novels like Dostoevsky's challenge the traditional novel with its authoritarian authorial VOICE (i.e. MONOLOGIC) by permitting the POINTS OF VIEW and the IDEOLOGIES and voices of the characters to have free play.

Polyphony is sometimes used as a synonym for **DIALOGIC** (q.v.), another of Bakhtin's key terms (see Bakhtin 1981); but the latter is best used to cover a more complex notion involving the sense not only of a DIALECTIC but also of language engaging with anticipated responses. Polyphony would therefore refer simply to the potential plurality of

IDIOLECTAL or SOCIOLECTAL voices and consciousness so characteristic of the novel as a GENRE. (See Fowler 1983.((See **also HETEROGLOSSIA.**)

Wales, K.(1989) **A Dictionary of Stylistics.** London: Longman.

Terminology - Vocabulary

1 Scope

This International Standard establishes a basic vocabulary for terminology science and its practical applications. It is applicable to terminological activites at national and international levels.

2 Language and reality

2.1 Object: Any part of the perceivable or conceivable world.

NOTE: — Objects may also be material (e.g. engine) or immaterial (e.g. magnetism).

2.2 subject field: Section of human knowledge, the border lines of which are defined from a purpose-related point of view.

NOTE: — In terminology science (8.1) and its practical applications the subject field is determined through the establishment of systems of concepts (3.10).

2.3 special language: Linguistic subsystem, intended for unambiguous communication in a particular subject field (2.2) using a terminology (5.1) and other linguistic means.

3 Concept

3.1 concept: A unit of thought constituted through abstraction on the basis of properties common to a set of objects (2.1).

Note - Concepts are not bound.

3.1.1 borrowed concept: Concept (3.1) used in a given subject field (2.2) but belonging primarily to another subject field (2.2).

3.1.2 superordinate concept: Concept (3.1) in a hierarchical system which can be subdivided into a number of lower-ranking concepts (3.1).

3.1.2.1 generic concept (deprecated term: genus(: Superordinate concept (3.1.2) in a generic relation (3.7.1.1).

Note - The process by which
3.1.2.1. Genetic Concepts.

NOTE — Genus is to be applied only to objects (2.1), and not concepts (3.1).

(ISO 1087: 1990 E/F)

Goodman & Payne 1979. Longman Dictionary of Scientific Usage.
AUDIBILITY[1] THRESHOLD OF AUDIBILITY ↑ MUSICAL NOTE → SOUND[2]

NH054 loudness (n.) A subjective sensation which depends upon the intensity of the sound and the sensitivity of the ear of the observer. Equal increments of loudness are not obtained by adding equal increments of intensity but by multiplying equal increments of intensity by the same factor. The range of loudness distinguished by the human ear covers 130 phons. It has been suggested that very, very loud should be 95 phons.
↑ PITCH[2]
NH055 quality[3] (n.) The quality of a note is that characteristic which allows the observer to identify the class of instruments producing the note or, in special cases, to distinguish between two instruments of the same group. The notes produced on a trumpet and on an oboe are easily distinguished because of their different qualities. Different wave forms are obtained for the notes on a cathode ray oscilloscope. This indicates that in addition to the fundamental note there are different mixtures of overtones. It is the number and intensity of these overtones which determine the quality of the note. ↑ PITCH[2]
NH056 timbre (n.) Alternative term for QUALITY as applied to a musical note (↑).
NH057 absolute pitch (n.) A sence posessed by some observers of being able to place a note in its correct position on a musical scale. It is different from the ability to judge the interval between two notes.
↑ PITCH[2]
NH058 audibility[1] (n.) The ability to hear sounds. ↑ PITCH[2]

كشاف أبحاث المجلد الثانى